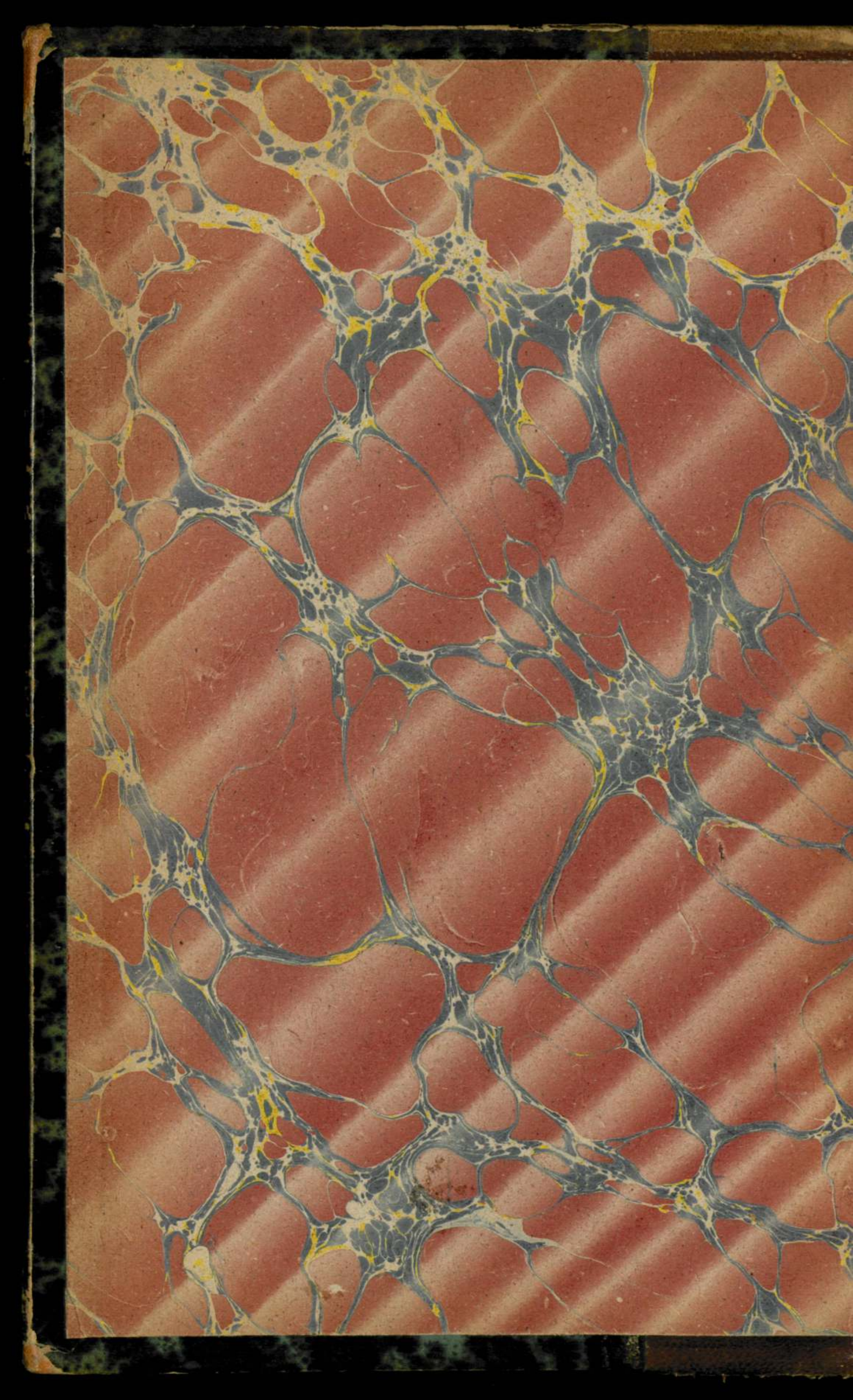
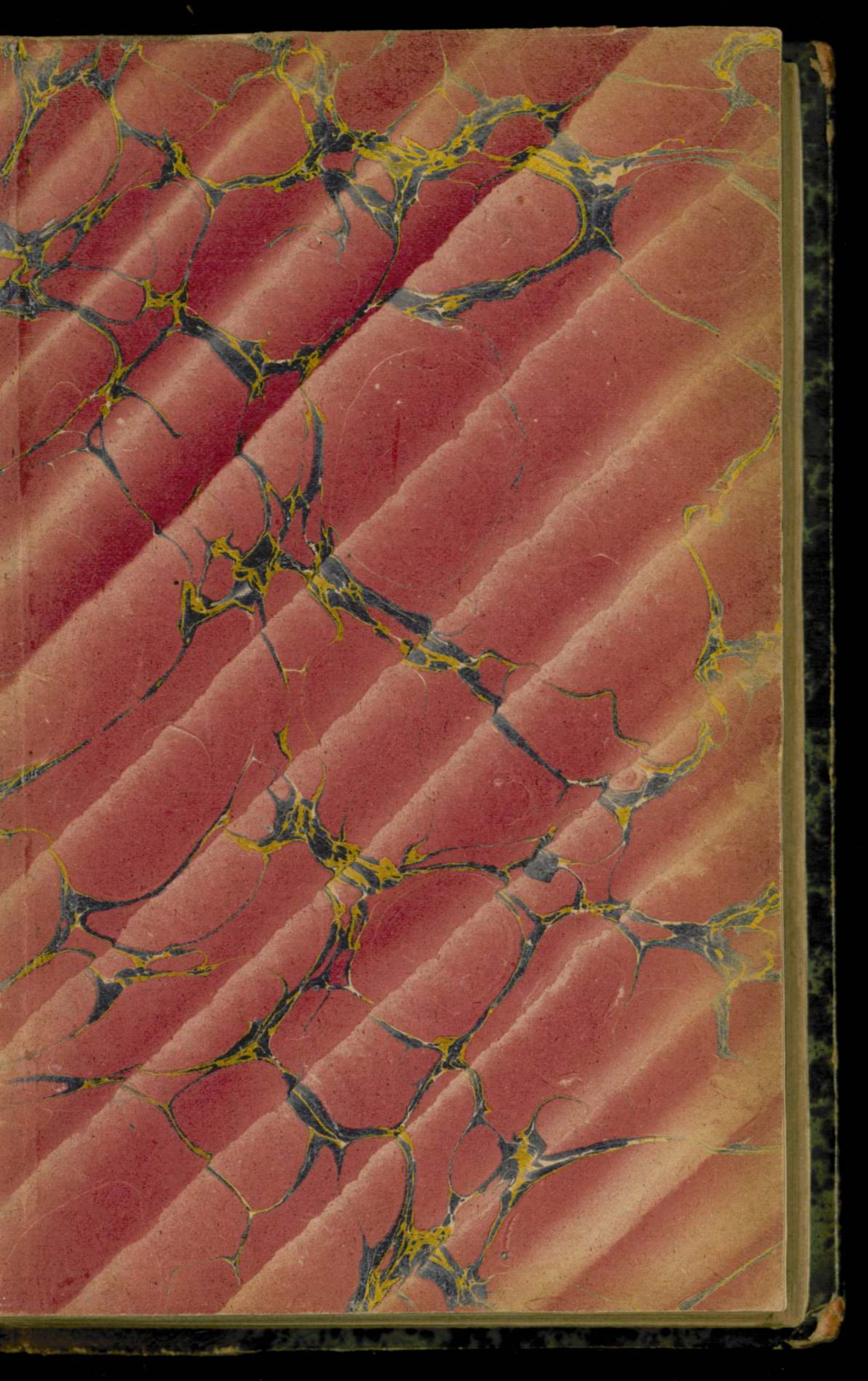


8°V
4147
Supp
HISTOIRE
DE
LA MUSIQUE









HISTOIRE
ABRÉGÉE
DE LA MUSIQUE

HISTOIRE

ABRÉGÉE

DE LA MUSIQUE

PAR

Henry BOYER

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS
VUIBERT ET NONY ÉDITEURS
63, Boulevard Saint-Germain, 63

1907

AVANT-PROPOS

Ce petit livre n'est fait ni pour les techniciens, ni pour ceux qui savent. A ceux-là, il serait inutile, n'ayant rien à leur apprendre. Il a simplement pour but de permettre aux candidats aux divers examens du chant, aux personnes qu'intéresse l'histoire de la musique, et même à certains professionnels, d'avoir une idée générale de la vie, du style et des œuvres des principaux compositeurs, depuis l'origine de l'opéra en France (1645) jusqu'à nos contemporains.

Il me fut donné, plusieurs fois, d'être le confident de l'embarras dans lequel se trouvaient certains candidats fort peu documentés sur l'histoire de la musique. Les bibliothèques communales, en province surtout, contiennent fort peu

de ces ouvrages spéciaux dont le prix est assez élevé, et les professeurs, en général, s'ils connaissent suffisamment le solfège et la composition, n'ont parfois que des notions sommaires sur cette partie spéciale. Tout le monde n'a pas, comme à Paris, la facilité de suivre les cours substantiels et démonstratifs de MM. Bourgault-Ducoudray, D'Auriac, etc... D'autre part, les amateurs, instrumentistes ou chanteurs, hésitent à compulser le savant traité de Fétis en neuf volumes. Ils seraient désireux d'être renseignés rapidement sur tel morceau de musique de chambre, sonate ou trio, sur tel opéra, et de connaître, dans ses grandes lignes, la vie du compositeur.

Il m'a paru qu'une histoire abrégée de la musique venait à son heure, qu'un ouvrage de vulgarisation s'imposait.

Dans ce petit livre je passe en revue la vie et les œuvres des compositeurs les plus connus, depuis Lulli (1633) jusqu'à Schubert (1797), en y comprenant ceux de France, d'Italie et d'Allemagne, ces trois nations étant réputées comme musicalement les premières et les plus fécondes. Puis j'étudie spécialement les

matières indiquées par le Ministre de l'Instruction publique pour les interrogations des candidats à l'examen du certificat d'aptitude à l'enseignement du chant (degré supérieur) (1). — *Arrêté du 29 août 1905.*

J'ai cru devoir conserver les études des œuvres et des auteurs sur lesquels ont porté les questions des examinateurs pendant la période triennale qui vient de se terminer. L'histoire de la musique est tellement vaste qu'il est malaisé de faire un choix entre les productions de tant de compositeurs divers, mais les partitions dont il est traité se détachent de l'ensemble et il est bon d'attirer sur elles l'attention des candidats.

Dans une annexe, je donne sommairement quelques indications sur les auteurs contemporains, par ordre de dates.

En réalité, je me suis contenté de colliger, en les complétant, les notes prises pour mon ins-

(1) Ce diplôme, créé pour les écoles normales et les écoles primaires supérieures, sert également pour l'Enseignement secondaire (lycées et collèges de jeunes filles). La Ville de Paris a institué, de son côté, un examen spécial de chant pour ses écoles. Les candidats, pour le degré supérieur, sont interrogés sur l'histoire de la musique.

truction personnelle, dans la pensée de faire œuvre utile pour les futurs professeurs et pour les amateurs de musique. Puissé-je n'avoir pas été trop au-dessous de ma tâche.

H. B.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

ORIGINE DE L'OPÉRA EN FRANCE

Avant d'aborder l'étude rapide des maîtres qui ont contribué à la création de l'art lyrique français, il est indispensable de dire quelques mots des causes qui provoquèrent l'importation de l'opéra d'Italie en France.

En 1645, le cardinal Mazarin manda à Paris des chanteurs italiens pour y exécuter un *opéra*, et le choix se porta sur l'*Orféo* de Zerlino. La troupe ne plut ni à la cour ni à Paris, et l'épreuve semblait ne jamais devoir se renouveler, lorsqu'en 1660, à l'occasion du mariage de Louis XIV, une nouvelle troupe vint jouer l'*École amante* de Cavalli. La réussite ne fut pas meilleure. Il manquait une certaine adaptation au goût français ; c'est ce que comprit le marquis de Sourdeac, grand amateur de musique et machiniste habile, qui écrivit en collaboration avec le poète Perrin un ouvrage nommé *Pomone*, dont il confia

la musique au compositeur Cambert. On fit venir pour la circonstance des chantres des diverses cathédrales de France et la troupe fut constituée. *Pomone*, représentée en mars 1671 au jeu de paume de la rue Mazarin, eut un succès énorme, et même un succès d'argent.

C'est à ce moment que parut Lulli, un compositeur doublé d'un diplomate qui sut se concilier l'amitié du Grand Roi.

Né à Florence vers 1633, Lulli vint à Paris au service de l'ambassadeur français, sur la demande de Mlle de Montpensier. Ayant reçu de l'ambassadeur un accueil assez froid, Lulli ne trouva d'autre place que celle d'aide-cuisinier. Il n'hésita pas à l'accepter, et descendit aux fourneaux. La journée terminée, il se retirait dans sa chambre et se délassait de ses études culinaires en jouant du violon. Entendu par hasard par le comte Nogent, ce dernier parvint à le faire admettre au nombre des musiciens particuliers de Mademoiselle. Il fut possible à Lulli de prendre des leçons de composition de Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs ; sa réputation naissante s'accrut tellement que Louis XIV voulut l'entendre et en fut si satisfait qu'il lui confia la direction de la *Nouvelle Bande* de ses violons, dite des petits violons. Par ses fonctions, Lulli pouvait facilement composer d'abord des morceaux intercalés dans les ballets, et ensuite, des ballets entiers où sa Majesté dansait.

En 1664, il composa la musique d'une pièce de Molière, *la Princesse d'Élide* et le divertissement de

l'Amour médecin. Molière parut si enchanté qu'il confia au jeune auteur les rôles de Pourceaugnac et celui du Mufti dans *le Bourgeois Gentilhomme.* Lulli se sentant soutenu par le Roi ne craignit pas d'empiéter sur les attributions du maître de chapelle de la Cour en composant un *Te Deum.* Ce morceau eut un tel succès que, par lettres patentes, Lulli obtenait en 1672 l'autorisation de créer une Académie royale de musique. Sa prodigieuse activité lui permit de réunir en ses mains les multiples attributions de directeur, de chef d'orchestre et de régisseur, et grâce à la fructueuse collaboration de Quinault il fit jouer dix-neuf opéras qui eurent presque tous du succès. Les plus connus sont *Thésée* et *l'Armide.* En musique religieuse, il composa un *Exaudiat,* un *Veni Creator,* un *Miserere,* un *Jubilate,* un *De profundis* et un *Libera.*

Lulli mourut à Paris en 1687 à l'âge de 54 ans. Un jour, en conduisant son orchestre, il battait la mesure avec une canne. Dans le feu de l'action il se blessa au pied. La blessure s'envenima et conduisit au tombeau le malheureux compositeur.

On croyait communément qu'il n'existait pas une seule ligne musicale de la main de Lulli. Or, on a découvert l'an dernier dans la bibliothèque d'Angers la partition manuscrite d'*Isis* opéra de Lulli et de Quinault; elle est classée au catalogue sous le nº 472 et provient du cabinet Grille.

Ce manuscrit est venu en Anjou grâce à l'abbé Charles Louet, prieur des Roches Saint Paul, qui le rapporta de Paris vers 1820 et le légua à son neveu Louis Louet, également prieur de cette communauté vers 1846.

CHAPITRE II

LA NOUVELLE TONALITÉ EN ALLEMAGNE

J.-S. BACH

En 1645, une famille Bach parut en Allemagne et lui donna, pendant près de deux siècles, plusieurs générations de musiciens qui aimèrent leur art avec adoration, s'y consacrèrent exclusivement, et en portèrent le culte au plus haut degré.

Le chef de la famille fut Weit Bach, boulanger à Presbourg, qui, chassé de son pays pour avoir embrassé le protestantisme, vint se fixer à Wechmar, petit village de Saxe-Gotha où il se fit meunier. Il eut deux fils qui partagèrent l'amour de leur père pour la musique, et l'aîné de ces deux fils eut lui-même trois enfants mâles. De chacun d'eux issurent trois fils disséminés par les hasards de la vie dans la Thuringe, la Franconie et la Saxe. Ces nombreux descendants et leurs propres enfants, liés entre eux par un sentiment très puissant de la famille, convinrent de se réunir chaque année et de célébrer leur union par une fête où la musique aurait la plus large

part. Il y eut une année plus de cent Bach assemblés dans ces artistiques agapes.

Jean-Sébastien Bach, celui dont nous avons à nous occuper ici, un des membres les mieux doués de cette famille, naquit le 21 mars 1685 à Eisenach. A l'âge de dix ans, il perdit son père et se vit obligé d'aller habiter avec son oncle Jean-Christophe, organiste à Ordroff, qui lui donna les premières leçons de clavecin. Le jeune Jean-Sébastien commençait à se jouer des difficultés écrites par les clavecinistes renommés de l'époque comme Fischer, Brunho et Bœhm, lorsque la mort inopinée de son oncle le força à chercher les moyens de gagner sa vie.

Il se rendit avec un de ses amis nommé Erdmann à Lunébourg, et ils obtinrent tous deux une place de chantre à l'église Saint-Michel. Plusieurs fois Bach se déplaça pour aller prendre à Hambourg des leçons du célèbre organiste J.-A. Reinken, et peu après réussit à se faire admettre comme violon à la cour de Weimar. Mais cette fonction lui convenait peu et il la changea volontiers pour celle d'organiste à Darmstadt. Plus libre de son temps, il se mit en rapport avec Dietricht Buxtehude, grand organiste de Lubeck, dont il étudia à fond les compositions. Peu à peu ses productions dépassèrent le cercle de Hambourg, et plusieurs villes de la Saxe se disputèrent le jeune organiste qui, pouvant choisir, accepta pour peu de temps la direction du grand orgue de Saint-Blaise à Mulhausen. En effet, il ne tarda pas à retourner à

Weimar comme organiste de la Cour, fonction qu'il changea en 1717 pour celle de maître des concerts du duc.

A ce moment, un célèbre organiste français, Marchand, charmait à Dresde la cour d'Auguste, roi de Pologne. Volumier, maître des concerts de cette cour, connaissait de réputation J.-S. Bach, et il eut l'idée de mettre en parallèle ces deux virtuoses ; aussi procura-t-il à son compatriote l'occasion secrète d'entendre Marchand. Un défi d'improvisation sur un thème donné fut lancé par Bach et accepté. Au moment fixé, une société d'élite se pressait dans les salons du duc, mais on attendit vainement Marchand. Sans informer personne, il avait quitté Dresde pendant la nuit, tant il redoutait la lutte.

Bach, resté seul, improvisa sur les thèmes de Marchand et avec une telle abondance et une telle facilité que les assistants furent transportés ; la réputation du jeune organiste fut définitivement consacrée.

Les biographes allemands s'étendent complaisamment sur cet épisode de la vie de J.-S. Bach. Il serait cependant injuste d'établir un parallèle absolu entre les deux virtuoses. Marchand avait toujours pour lui le charme un peu mièvre de l'exécution. Quant à J.-S. Bach, il était admirablement servi par l'orgue, instrument permettant l'éclosion des idées élevées et des inspirations larges, très en rapport avec le génie spécial allemand de l'époque.

Solidement appuyé par une réputation presque universelle, J.-S. Bach devint directeur pendant six ans de la chapelle du prince d'Anhald-Cœthen ; puis en 1733 de l'école de musique de Leipzig, où il resta jusqu'à sa mort.

Le Grand Frédéric, flûtiste assez distingué, voulut l'avoir à sa cour. Le grand organiste arriva à Potsdam, et presque au débotté, sans prendre le temps de quitter ses vêtements de voyage, vint au palais où il essaya successivement les divers pianos de Silberman — le piano venait d'être inventé — puis demanda au roi un sujet de fugue qu'il développa à l'admiration de tous.

A peine de retour à Leipzig, Bach tira du thème royal une fugue à trois parties, plusieurs canons, un trio pour violon, flûte et basse, et dédia tous ces morceaux au Grand Frédéric.

Le travail obstiné avait affaibli la vue de l'illustre compositeur, et, peu après son voyage à Potsdam, il devint aveugle. Deux opérations tentées ne réussirent pas, et le 30 juillet 1750 Bach mourut laissant à ses vingt enfants la réputation d'un des plus grands producteurs dont l'art s'honore.

En effet, Bach ne fut pas seulement un improvisateur brillant. Ses fugues restaient incomparables, mais on connaissait peu son œuvre écrite, puisqu'il n'en avait publié de son vivant qu'une faible partie. Non seulement le public l'ignorait, mais lui-même n'eut pas la satisfaction d'entendre ses plus grands ouvrages.

« La force du récitatif dont on fait honneur à Glück « se trouve portée, dit Fétis (1), au plus haut degré « de perfection dans les deux oratorios *la Passion* « *selon saint Mathieu* et *la Nativité de Jésus-Christ*. « Les mélodies sont neuves, originales, expressives « surtout et supérieurement adaptées aux paroles.

« Jamais l'art de faire mouvoir un si grand nombre « de voix et d'instruments ne fut porté si loin. Voilà « ce qui peut donner la plus haute idée de cet artiste « surnaturel. »

Ajoutons que Bach donna un rôle important au jeu des pédales sur l'orgue. Celles-ci auparavant ne servaient que d'accessoire.

Il faut distinguer dans ses œuvres les pièces pour orgue, celles pour clavecin, les cantates, les oratorios et les messes.

En général son style était grave, et son esprit insensible au charme de la musique dramatique. Son caractère propre paraît être contemplatif et très religieux. Les progrès qu'il fit réaliser à l'art musical sont surtout sensibles dans les compositions pour l'orgue, son instrument favori.

(1) Fétis, compositeur et célèbre critique musical belge, né à Mons (1784-1871).

CHAPITRE III

HÆNDEL

Georges-Frédéric Hændel naquit à Halle, le 24 février 1684, d'un père habile chirurgien, qui détestait la musique et fit tous ses efforts pour neutraliser les dispositions qu'il crut discerner chez son fils.

Malgré tous ses soins, l'enfant ayant découvert dans le logis paternel une vieille épinette, la monta, aidé d'un domestique, dans un réduit isolé du reste de l'appartement. Là, à l'aide de sa seule oreille, il chercha à reproduire les chants qu'il sentait germer dans son cerveau et à réaliser les accords.

Plus tard, ayant en toute liberté ses entrées à la cour du duc de Saxe Weissenfels, il essaya tous les clavecins des salons et, un jour, s'étant introduit dans la chapelle déserte, se mit au grand orgue et préluda. Le duc, qui passait non loin de là, entendit des accords, s'arrêta et découvrit l'enfant s'escrimant sur le clavier. Une telle disposition pour la musique parut au duc de nature à dissiper les préventions du chirurgien, et il se chargea de l'amener à composition

en confiant l'éducation du jeune Hændel au célèbre organiste Zachau. Au bout de deux ans l'enfant s'exerçait à la fugue et au contrepoint, et à dix ans il composait des motets qui furent chantés à l'église.

Vers sa treizième année, le jeune Hændel vint à Berlin où on le présenta aux directeurs de l'Opéra, Bononcini et Ariosti. Ce dernier l'accueillit fort bien et se chargea de le faire entendre au roi qui, charmé de ce talent naissant, exhorta le jeune artiste à aller se perfectionner en Italie, aux frais de sa cassette (1). On ne sait pourquoi l'offre ne fut pas acceptée, et Hændel revint à Halle où il perdit son père ; c'était en 1703.

N'étant plus retenu par aucun lien au pays natal, le jeune compositeur se rendit à Hambourg où il fut engagé comme second violon à l'orchestre de l'Opéra, pour prendre bientôt la succession de Keiser au clavecin. Ce fut dans cet emploi qu'il composa nombre d'ouvrages, écrits à l'imitation de Keiser, sans pour cela négliger l'orgue.

Ayant concouru à Lubeck pour la succession de l'organiste Buxtéhude, il fut classé le premier, mais refusa la palme, l'obtention du prix étant subordonnée, paraît-il, à l'union préalable avec la fille du vieil or-

(1) L'Allemagne était alors tributaire de l'Italie, qui lui envoyait ses artistes. Au commencement du XVII[e] siècle, un nommé Schuts mit en musique le livret de la *Daphné* de Rinuccini, mais sans succès. Ce n'est que cinquante ans plus tard que Keiser créa le véritable opéra allemand.

ganiste. Après ce refus matrimonial Hændel revint à Hambourg, où il fit représenter, le 8 janvier 1705, son premier opéra *Almira*, et un mois après un autre ouvrage *Néron*.

Ces deux productions paraissant n'avoir eu qu'un succès honorable, leur auteur songea à aller étudier en Italie, et il y composa deux opéras, *Florinda* et *Daphné*, qu'il fit jouer à son retour à Hambourg. A Rome il se livra surtout à la composition religieuse avec un *Laudate* assez peu connu, et la *Résurrection* jouée en 1708 et dont la réputation est aujourd'hui universelle.

En Italie il donna successivement à Florence *Rodrigo*, son premier ouvrage italien chanté par la grande-duchesse Vittoria, puis *Agripina* à Venise, et à Rome *Il triumpho del tempo*. Le caractère un peu difficile d'Hændel, ses emportements, hâtèrent son retour en Allemagne. Il se rendit dans le Hanovre et fut présenté par Steffani à l'Électeur, qui lui fit offrir le titre de maître de chapelle avec un traitement de 1 500 écus. Hændel, qui avait déjà formé le projet de passer en Angleterre, refusa ces offres brillantes, mais le séjour de Hanovre ne lui fut pas défavorable. Il y acquit en effet de Steffani le charme de la mélodie et la grâce des motifs qui, chez lui, paraissaient jusque-là subordonnés à la facture et à la science.

L'électeur ayant été informé du désir de Hændel, facilita son passage en Angleterre en lui fournissant

les moyens de s'y rendre et même en lui garantissant un traitement. Hændel passa par Halle embrasser sa vieille mère atteinte de cécité, et il débarqua à Londres en décembre 1710, déjà précédé d'une véritable réputation.

A peine arrivé, Hændel reçut une commande du directeur du théâtre de Hay-Market, et il composa en quinze jours un opéra, *Rinaldo,* qui n'eut, paraît-il, qu'un médiocre succès ; il n'obtint en effet que quatorze représentations, mais l'éditeur, un nommé Walsh, gagna quinze cents livres sterling à sa publication.

Suivant la promesse faite à l'électeur, Hændel retourna à la cour de Hanovre où il composa pour la princesse Charlotte douze duos de chambre, sans pourtant perdre l'espoir de retourner en Angleterre. En effet, deux ans après, rompant avec ses engagements et sollicité, dit-on, par la reine Anne, il revint à Londres, l'année même du traité d'Utrecht, et il composa un *Te Deum* qui fut exécuté dans l'église Saint-Paul. Cette même année, la reine Anne mourut et l'Électeur de Hanovre devint roi d'Angleterre sous le nom de Georges Ier. Cet événement imprévu causa la disgrâce du compositeur, disgrâce qui se prolongea encore durant quelques années.

Rentré en faveur, Hændel composa deux opéras allemands, *Thœsus* et *Amadis,* et *Il pastor fido* dans le genre italien. La faveur des grands lui était acquise et, à l'abri du besoin, il pouvait écrire à sa

fantaisie. Il composa donc à loisir vingt *antiennes* très appréciées, une pastorale *Acis et Galathée*, et obtint le privilège de l'Académie royale de musique. L'ouverture de ce sanctuaire de l'art se fit avec un ouvrage de sa composition, *Radamisto*, qui alla aux nues. Mais le caractère violent du directeur ne devait pas tarder à lui aliéner les sympathies. Il se fâcha avec tout le monde, si bien que la commission d'administration du théâtre lui adjoignit deux compositeurs, Ariosti et Bononcini, chargés d'enrichir concurremment avec lui le répertoire courant.

Le premier ouvrage qui suivit était en trois actes, écrits chacun par un compositeur. A la représentation, Hændel écrasa ses deux rivaux de sa supériorité ; aussi continua-t-il à composer seul de 1720 à 1726 plus de dix opéras, dont le dernier fut *Alessandro*. Mais des différends avec le chanteur Seresino et les chanteurs Bordoni et Cuzonni, qui se détestaient, amenèrent une débâcle financière sous laquelle l'Académie royale de musique sombra.

Hændel essaya de lutter, et s'associant avec un vieux directeur nommé Heideggar, fonda un nouveau théâtre pendant que ses ennemis en créaient un également. Durant cette période, le grand compositeur écrivit les partitions de *Parthénope, Ezio, Sosarmes, Porus* et refit presque entièrement *Orlando*. Pourtant le théâtre voisin luttait avantageusement, grâce au concours du fameux chanteur italien Farinelli.

Hændel transporta ses pénates au théâtre de Co-

vent-Garden et mit en répétition un *Alceste* qui ne fut jamais représenté, mais dont la musique fut adaptée à l'ode de Dryden, *Alexander's feast.*

Tant de surmenage avait altéré la santé du compositeur si peu habitué à l'adversité, et peu après il était frappé d'une paralysie du bras droit. Il guérit pourtant et donna à la scène *Justin, Atalante, Bérénice, Arminius, Alexandre Sévère, Pharamond, le Parnasse, Déidamie* et *Imeneo,* mais la faveur du public ne le suivait plus.

Hændel comprit que le seul moyen de s'imposer encore à l'attention du public anglais était de se confiner dans l'oratorio, genre dans lequel il ne pouvait avoir de rivaux. Aussi le carême de 1740, pendant lequel les théâtres étaient fermés, fût-il célèbre par la production de l'oratorio *Saül,* auquel on adjoignit un concerto pour orgue exécuté par l'auteur.

Le succès fut immense et rappela aussitôt l'attention des dilettantes sur les oratorios antérieurs du maître, *Esther, Debora, Athalie* et *Israël en Égypte.*

On peut dire que Hændel atteignit à cette époque le summum de la gloire avec le *Messie,* œuvre admirable composée en vingt jours, qui restera comme un monument de l'art musical et un témoignage du génie du maître.

Le public fut un peu troublé par l'adjonction des chœurs, un dialogue incessant et la fugue appropriée aux situations dramatiques, mais les Irlandais ayant proclamé la maîtrise de l'ouvrage, les Anglais ne

voulurent pas être en reste d'admiration et portèrent aux nues, non seulement le *Messie,* mais encore un *Samson* écrit sur des poésies de Milton, qui vit le jour l'année suivante.

Puis, vinrent successivement *Joseph, Sémélé, Hercule, Balthazar, Suzanne, Théodora, Jephté, Alexandre Balus, le triomphe du temps et de la vérité* et *Judas Machabée.* Entre temps et comme en se jouant, Hændel composait dix-huit concertos d'orgue, douze concertos pour hautbois, et le *Te Deum* en *ré,* témoignages certains de son labeur incessant.

Tant de travaux eurent raison de la robuste constitution de Hændel, qui ressentit, vers la fin de 1750, les premières atteintes de la cataracte dont l'opération fut tentée deux fois sans succès. L'année suivante, le malheureux compositeur était complètement aveugle. Il vécut encore huit ans avec cette triste infirmité, cédant la direction de ses oratorios à son élève favori, Smith, et il mourut le 14 avril 1759.

Les funérailles de Hændel furent splendides. On accorda à sa dépouille les honneurs de l'abbaye de Westminster, réservée à la famille royale et à quelques rares grands hommes. Un tombeau en marbre blanc lui fut érigé. Pendant de longues années, un concert était donné annuellement pour honorer sa mémoire, avec un nombre considérable d'instrumentistes, et en 1787 on compta un orchestre de huit cents exécutants.

Fétis a ainsi caractérisé le génie d'Hændel : « Chez « lui le caractère dominant est la grandeur, l'éléva- « tion, la solennité des idées. La modulation quoique « souvent riche est toujours douce et naturelle ; mais « sa mélodie est environnée de détails si riches « qu'elle ne peut être sentie que par une oreille « exercée et délicate. La puissance de ses chœurs « est telle que, loin d'y ajouter par le luxe de l'ins- « trumentation moderne, on ne pouvait que les affai- « blir. Hændel représente donc une époque dans « l'histoire de la musique et il en est l'expression « réalisée de l'ordre le plus élevé. »

CHAPITRE IV

RAMEAU (1)

Rameau, le véritable continuateur de Lulli, naquit à Dijon le 25 octobre 1683. Dès l'âge de sept ans il exécutait sur le clavecin des morceaux d'une véritable difficulté. Après avoir travaillé, sans succès du reste, au collège des Jésuites afin de devenir magistrat, il quitta cet établissement et se livra à l'étude exclusive de la fugue et du contrepoint, puis il partit pour l'Italie, y resta peu de temps, parcourut le Midi de la France dans la troupe d'un directeur italien comme violon d'orchestre, enfin gagna Paris, où il devint le suppléant de Marchand, le célèbre organiste des Grands Cordeliers.

Successivement organiste à Lille et à Clermont, il profita de ses loisirs pour écrire un traité d'harmonie et usa, dit-on, de ruse pour éluder ses engagements

(1) Bien que le programme de l'examen ait passé sous silence Rameau, il nous semble difficile de ne pas dire quelques mots de cet auteur génial, qui fut le premier *Français* compositeur d'opéras.

avec le chapitre de la Métropole : il fit un tel charivari sur l'orgue à un office solennel qu'on consentit à son départ. Le traité fut publié et souleva à Paris de vives controverses auxquelles Rameau répondit victorieusement. Il écrivit même cette phrase : « Je fais voir que, faute d'avoir connu la *basse fondamentale*, la raison et l'oreille n'ont encore pu s'accorder dans la musique. » Malgré tout, les polémiques faisaient connaître Rameau qui écrivit plusieurs cantates, *le Berger fidèle, Aquilon et Créthüs,* et quelques morceaux de danses pour l'Opéra-Comique (1) alors naissant, en même temps qu'il était nommé organiste de Sainte-Croix de la Bretonnerie.

Rameau obtint de Voltaire le livret de *Samson* dont il écrivit la musique ; musique et pièce furent refusées à l'Opéra. Puis il donna en 1733 *Hippolyte et Aricie,* qui fut déclaré détestable (2), mais il se releva deux ans après dans l'opinion publique. Pour flatter les goûts de la masse, il donna ensuite le ballet des *Indes Galantes, Dardanus,* enfin en 1737 il obtint deux succès, avec *Castor et Pollux,* sur un poème de Gentil Bernard, et un traité de la *Génération harmonique*. Rameau avait alors cinquante ans et il devait s'éteindre à plus de quatre-vingts. Louis XV le désigna comme son compositeur ordi-

(1) L'Opéra-Comique jouait alors des pièces mêlées de chant et de danses et des divertissements.

(2) A la suite de cette première, Rousseau écrivit « qu'il fallait envoyer aux Iroques ce distillateur d'accords baroques ».

naire et la ville de Dijon le nomma membre de son Académie, en l'exemptant de l'impôt, lui et sa famille.

Rameau, en dehors de ses œuvres théoriques et de ses opéras, composa un certain nombre de cantates et de motets à grands chœurs et quatre recueils de pièces de clavecin.

Si Rameau fut un harmoniste parfait, on peut dire qu'au point de vue dramatique il resta incomplet. Ses airs sont imités de ceux de Lulli, mais la mélodie est souvent bizarre et les intonations imprévues. La symphonie chez lui est assez savante et les accompagnements sont compliqués. Il paraissait doué pour la musique de danse, et affectionnait volontiers les roulades.

Rameau sentit tout ce qu'il y avait d'imprécis dans les traités de composition musicale, et après avoir parcouru les indigestes compilations de l'époque, il imagina, dit Fétis : « une théo-
« rie d'après laquelle tous les accords sont engen-
« drés par une supposition ou superposition d'un
« certain nombre de tierces majeures ou mineures,
« ou dérivés par le renversement de ces agrégations
« primitives de tierces. Ce système ne donnant
« que l'accord parfait majeur, Rameau n'y puisa
« que les proportions de la tierce majeure et de la
« tierce mineure par les *ut*, *mi*, et *mi*, *sol*, pour en
« former toutes ses combinaisons de tierces. Il établit
« ensuite qu'il y a deux accords parfaits, l'un ma-

« jeur, l'autre mineur, et que par le renversement, « chacun d'eux engendre un accord de sixte et un « accord de quarte et sixte. A l'accord parfait ma- « jeur qu'il transpose, on ne sait pourquoi, il forme « l'accord de septième de la dominante qui donne « par le renversement les accords de *fausse quinte*, « de *sixte sensible* et de *triton*, etc... Nonobstant « les vices radicaux du système de Rameau, sa théo- « rie n'a pu être que l'ouvrage d'un homme supérieur « et elle sera toujours signalée dans l'histoire de l'art « comme une création du génie. »

On pourrait aussi reprocher à Rameau le choix douteux de ses poèmes. Il avait une telle confiance en sa musique qu'il dit un jour : « Donnez-moi la Gazette de Hollande, je la mettrai en musique. » Il n'en est pas moins vrai qu'il avait montré la route et que d'autres l'ont suivie.

De Rameau à Glück, les compositeurs à citer sont Duni, un Italien, auteur du *Peintre amoureux de son modèle*, Philidor, né à Dreux en 1826, et Monsigny, né en 1729, auteur de *le Roi et le Fermier*, du *Déserteur*.

CHAPITRE V

GLÜCK ET PICCINNI

Christophe Glück naquit dans le Palatinat en 1714. Ayant appris à jouer de plusieurs instruments, il se fit nomade et alla d'abord à Vienne, où il se perfectionna dans son art. De là il passa en Italie, où il étudia sous la direction du père Martini, et il écrivit en 1741 l'opéra d'*Artaxerse,* représenté heureusement à Milan; puis, en 1743, à Venise, *Hypermnestre* et *Demetrio,* et encore à Milan *Demofonte.* En 1743 il donna, toujours à Milan, *Siface* et *Fedra* ; à Crema, *Artamène,* qui consacra sa réputation.

L'Angleterre, à la recherche des compositeurs connus, le fit venir et monta de lui la *Chute des Géants* et *Pyrame et Thisbé,* qui furent assez froidement accueillis. Ces échecs lui montrèrent tout ce qu'il y avait d'imparfait dans la méthode italienne ; il comprit que la musique dramatique devait être la reproduction parfaite des sentiments humains et il pensa que le meilleur moyen de les connaître était de s'adonner à la littérature.

Au commencement du dix-huitième siècle les idées philosophiques germaient et les musiciens allaient suivre, malgré eux, le mouvement social. Les ariettes et les cantilènes ne suffisaient plus, il fallait une assimilation plus complète de la musique à l'action; l'expression demandait à en être modifiée. Glück fut le moteur de ces nouvelles tendances.

En 1754, il fit jouer à Rome *Clemenza di Tito, Antigono,* à Parme *Baucis et Philémon, Clelia* et *Aristeo,* ouvrages dans lesquels on sent l'application imparfaite des théories du maître. Ce ne fut réellement qu'à Paris, de 1761 à 1774, qu'il déploya les nouvelles ressources de son art dans *Pâris et Hélène, Alceste* et *Orphée,* avec l'aide de Calzabigi, un librettiste audacieux qui partageait et appliquait ses idées. Parlant de ce genre, Fétis, auquel il faut toujours recourir en ces matières, écrit ceci : « Moins riches « de poésie que les drames de Métastase, mais plus « heureusement disposés pour la musique, ces trois « opéras présentent des situations dramatiques du plus « bel effet. Rien de plus favorable aux inspirations « du musicien que les belles scènes où Alceste « consulte l'oracle sur le sort de son époux, et se « dévoue pour le sauver, rien surtout n'est comparable au tableau du deuxième acte d'*Orphée.* »

Glück a mis en tête de ses deux partitions d'*Alceste* et de *Pâris* deux exposés des motifs qui justifient sa nouvelle manière et en éclairent d'un jour absolument sûr l'interprétation.

Nous ne comptons pas dans l'énumération de ses nouveaux ouvrages : *le Chasseur en défaut* ni *les Pèlerins de la Mecque,* opéras-comiques peu importants. Il s'était résolu du reste à faire ses essais en France, l'Europe étant alors tout à la dévotion de la musique italienne.

Le Bailli du Rollet, attaché à l'ambassade de Vienne, ayant tiré un livret de l'*Iphigénie en Aulide* de Racine, y chercha surtout des situations dramatiques, changea le dénouement et réduisit l'ouvrage à trois actes. Le livret plut tellement à Glück, qu'au lieu de mettre quinze jours à écrire sa partition, il y consacra une année entière et l'offrit à l'Opéra de Paris en donnant quelques détails sur son nouveau système. Le *Mercure de France* s'étant occupé d'*Iphigénie*, une formidable levée de boucliers s'organisa contre le *barbare* musicien.

L'Opéra s'empressa de refuser *Iphigénie en Aulide,* mais la dauphine Marie-Antoinette étant intervenue en faveur de son professeur de clavecin, l'opposition cessa et la première eut lieu le 19 avril 1774.

L'ouverture fut bissée et les trois actes acclamés. L'opposition décontenancée s'inclina, mais pour la forme seulement. Glück s'occupa de traduire *Alceste* et *Orphée*, avec les remaniements nécessaires. L'Opéra n'ayant pas de contralto pour chanter *Orphée,* le compositeur se vit contraint de transposer le rôle d'Eurydice pour haute-contre et ajouta un air pour le chanteur Legros chargé d'Orphée. Le succès fut

moindre, quant à *Alceste,* la couleur sombre, la forme sévère de l'opéra, ne plurent pas au public qui montra une grande froideur. Glück en était désespéré lorsqu'un enfant se jeta dans ses bras en s'écriant : « Les malheureux, Dieu me préserve de jamais rien écrire pour eux ! » — « Dans trente ans, répondit Glück, ils me rendront justice. » L'enfant était Mozart.

Glück donna ensuite *Cythère assiégée* suivie, le 3 mars 1777, d'*Armide* qui ne fut pas compris dès le début ; pourtant les idées mélodiques y abondaient.

Un peu découragé par cet échec, Glück sentait la faveur lui échapper. Pourtant il se remit vite et accepta de Guillard ce poème d'*Iphigénie en Tauride.*

Puis il se passionna pour ce poème et malgré ses soixante-cinq ans écrivit une partition qui l'emporta sur ses devancières, par l'expression et l'élévation des idées. On fut enthousiasmé par l'air d'Oreste « le calme rentre en mon cœur », par le ballet si dramatique, par le duo d'Oreste et de Pylade, et par tant d'autres parties de ce mémorable ouvrage.

Vint ensuite *Écho et Narcisse* aux fraîches mélodies, aux piquantes idées, mais que le public accueillit mal. Les polémiques, à chaque ouvrage de Glück, renaissaient plus acerbes, et bientôt le camp opposé, qui ne cherchait qu'un chef de file, se rallia à Piccinni (1), un Napolitain né à Bari en 1728 et élève de

(1) Piccinni a donné à Naples la *Donne dispettose, le Gelosie, Zenobie,* et à Rome *Allessandro nell' Indie* et surtout *la Cecchina* (la

Durante, que la comtesse Du Barry, toute-puissante sur l'esprit de Louis XV, fit venir à Paris. Piccinni, ignorant la langue française, Marmontel qui était son hôte dut se faire son professeur de lecture, et ce fut un véritable travail que de lui faire composer la musique d'un *Roland* emprunté à Lulli. Le malheur voulut que Glück travaillât sur le même sujet et voici la guerre allumée. Les Glückistes avaient à leur tête Suard et l'abbé Arnaud, les Piccinnistes, Marmontel, Laharpe, d'Alembert, etc..., Rousseau prudemment ne prit pas part à la lutte, qui devint plus vive par suite d'une lettre que Glück écrivit de Vienne au directeur de l'Opéra, Le Bailli du Rollet, pour protester contre l'admission de la partition de Piccinni.

Cette partition vit le feu de la rampe au milieu d'une excitation générale. Piccinni se rendit à l'Opéra comme si sa dernière heure était arrivée, mais la musique de *Roland* produisit beaucoup d'effet sur un grand nombre de spectateurs, par suite de l'abondance et de la facilité des motifs mélodiques. Une sorte de trêve s'imposa. Marie-Antoinette, pour montrer son impartialité, ne craignit pas de prendre Piccinni comme maître de chant, et le directeur de

bonne fille), son plus grand succès. On qualifie Piccinni d'inventeur en ce sens qu'il y créa des types et même des costumes dont la mode s'empara. Plus tard il donna à Naples *les Voyageurs* et, à la suite d'une cabale créée par son élève Anfossi, il fut sifflé et partit pour la France.

l'Opéra, Berton, s'employa à réconcilier les deux compositeurs.

Peu après cette réconciliation apparente Piccinni donna son opéra *Atys* (1780) dont la première fut tumultueuse, mais il eut le tort d'accepter de composer une partition sur le même sujet que Glück, *Iphigénie en Tauride.*

Les amateurs ne manquèrent pas de se rendre en foule à la première, qui devenait un véritable tournoi. La représentation marcha sans encombre jusqu'à la fin; on remarqua plusieurs airs et mélodies d'Iphigénie, un trio et les chœurs de la prêtresse de Diane; pourtant le jugement fut réservé pour la seconde. Le rôle d'Iphigénie était tenu par Mlle Laguerre, chanteuse de beaucoup de talent qui avait le tort de trop fréquenter chez Bargé, marchand de vins fameux de l'époque. Elle se présenta dans un tel état après de nombreuses libations, que le rôle fut complètement défiguré, si complètement que, malgré le soin de son jeu dans les représentations suivantes, l'ouvrage ne s'en releva jamais, et l'*Iphigénie* de Glück brava seule les injures du temps (1).

(1) Au milieu du désarroi de la représentation, un plaisant s'écria, en montrant Mlle Laguerre : « Ce n'est pas *Iphigénie en Tauride*, mais *Iphigénie en Champagne* ! » Sans doute le même qui, à la première d'*Alceste*, lorsque Mlle Levasseur prononça le vers : « Il m'arrache le cœur ! », lui dit : « Mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles », ce à quoi un voisin répondit : « Ah ! Monsieur, quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres ! »

Glück à cette époque était arrivé à l'apogée de la gloire et de la fortune — il avait gagné 600 000 francs ; — il se retira à Vienne, où il mourut le 15 novembre 1787.

Piccinni resté seul fit représenter *Adèle de Ponthieu* et *Didon*, qui passe pour son chef-d'œuvre. Le compositeur napolitain ayant obtenu la place de directeur de chant céda la place à Sacchini (1) ; mais la Révolution éclata et supprima toutes les pensions de l'ancien régime. Révoqué de ses fonctions, Piccinni revint à Naples, où ses compatriotes le sifflèrent outrageusement, non à cause de sa musique, mais en raison de ses idées révolutionnaires. Il revint à Paris, où il mourut à Passy le 7 mai 1800.

« Glück, dit Fétis, avait le génie de l'harmonie.
« Sans être harmoniste correct, son orchestre pro-
« duit toujours de l'effet et colore heureusement les
« situations dramatiques. Mais c'est dans la peinture
« du caractère des divers personnages qu'il a mis en
« scène qu'il a montré toute la puissance de son gé-
« nie. On trouvera son style noble dans *Iphigénie en*

(1) Sacchini, né à Naples en 1734, élève du célèbre Durante. En 1769 fut nommé directeur du Conservatoire de l'*Ospedaletto* à Venise. Passa à Londres, vint à Paris en 1782 et devint maître de chant de Marie-Antoinette, aux appointements de 6 000 livres. Débuta avec l'opéra *Renaud*, donna ensuite les ouvrages de *Chimène*, de *Dardanus* et surtout l'*Œdipe à Colonne*, son chef-d'œuvre, représenté en 1787, après sa mort, survenue le 7 octobre 1786. Sacchini était un violoniste de talent et un compositeur de mérite qui ne fut jamais apprécié à sa valeur.

« *Aulide,* profondément dramatique dans *Alceste,*
« pénétrant et pathétique dans *Orphée,* gracieux,
« descriptif, voluptueux dans *Armide,* et enfin su-
« blime de grandeur et d'expression énergique dans
« *Iphigénie en Tauride.* »

Les mélodies de Piccinni douces, charmantes, sont mieux ordonnées, plus développées que celles de Glück ; mais en général son côté faible est le manque de vigueur, de couleur et d'unité dans l'ensemble. Ils honorent cependant tous les deux l'histoire de la musique.

CHAPITRE VI

MOZART

Mozart (Jean-Chrysostome-Wolfgang) naquit à Salzbourg le 27 janvier 1756. Son père (Léopold) était sous-directeur de la maîtrise de l'archevêque de cette ville. A quatre ans, il s'essaya sur le clavecin et devina les principes de la musique. On dit même qu'il écrivit quelques petits morceaux. Il est certain toutefois que, durant sa cinquième année, il composa une introduction de concerto et un allégro de sonate. Léopold Mozart, le sous-directeur de la maîtrise, ayant une position assez précaire, eut l'idée de produire en public son jeune fils qui excitait l'admiration de la ville. Le jeune virtuose de six ans joua d'abord un concerto de piano à Munich devant l'Électeur, ensuite à Vienne devant l'empereur, puis en 1763 à Paris, où le baron Grimm hébergea la famille Mozart.

Quelques mois après, le jeune Wolfgang était présenté à la Cour et Versailles n'eut qu'un cri d'admiration. Un jour le roi l'ayant embrassé, tous les courtisans,

ducs, princes, etc., crurent de leur devoir d'en faire autant; l'enfant était l'idole. Heureusement le jeune Wolfgang ne fut pas grisé par ces enthousiasmes et continua à travailler. Les deux sonates pour clavecin et violon, qu'il composa en 1763 — il avait alors sept ans — dédiées à la princesse Victoire et à la comtesse de Tessé, attestent le progrès de l'auteur.

En 1764, la famille Mozart passa à Londres. Le jeune Mozart y joua de l'orgue devant le roi. Au bout de quinze mois, il parcourut les Pays-Bas; ayant joué devant la princesse Marie-Anne d'Orange atteinte, dit-on, d'une mauvaise fièvre, la maladie se déclara chez le jeune virtuose. Revenu à la santé, il composa six sonates dédiées à la princesse de Nassau. A Amsterdam, il écrivit des symphonies dédiées au stathouder. Peu après, ayant amassé un peu d'argent, Léopold Mozart ramena ses deux jeunes enfants à Salzbourg.

Le jeune Mozart se perfectionna dans son art, en étudiant Hændel et J.-S. Bach, puis les maîtres italiens du XVIIIe siècle. C'est à ce moment, dit Fétis, « qu'il acquit l'extrême facilité qu'il montra dans l'art de faire mouvoir avec aisance et intérêt les diverses parties d'un morceau d'ensemble ».

Mozart ayant été appelé, en 1768, avec sa famille à la Cour de Vienne — il avait alors douze ans — étonna Joseph II par la perfection de son jeu sur le clavecin. Aussi l'empereur le jugeant mûr pour la composition, n'hésita pas à lui confier le livret de la

Finta simplice, qui fut suivi peu après d'un petit opéra-comique, *Bastien et Bastienne,* d'une messe à quatre voix et orchestre et d'un concerto de trompette.

A cette époque, les deux enfants de Léopold Mozart furent atteints de la variole et le jeune Wolfgang resta même neuf jours aveugle. Il se rétablit ensuite, ainsi que sa jeune sœur, et la famille retourna à Salzbourg. Le désir de produire son fils poursuivait le vieil organiste, qui se lança dans une nouvelle tournée en Italie et visita Mantoue, Vérone, Milan, Florence, Rome et Naples. Cette tournée se transforma en triomphe pour le jeune Wolfgang, qu'on appelait « illustre maître ! »

Le 26 décembre 1770, il fit jouer à Milan *Mithridate* avec grand succès. La première chanteuse, Mme Bernasconi, peu confiante dans l'expérience du jeune auteur, vint lui demander à voir le grand air qu'il lui destinait. Cet air lui plut ; mais Mozart, peu satisfait de la démarche de son interprète, se mit incontinent à écrire un second morceau, suivi d'un troisième. La chanteuse émerveillée se trouva dans l'impossibilité de faire un choix.

De 1771 à 1775, Mozart composa une cantate, *Ascanio in Alba,* une sérénade, *In sogno di Scipione,* écrite pour l'installation du nouvel archevêque de Salzbourg, *il re pastore* représentée dans la même ville, puis *Lucio Sylla* à Milan et *la finta Giardiniera* à Munich.

Mozart pourtant n'était plus un enfant et il souhaitait n'être plus à la charge de sa famille. La place de maître de chapelle de la cathédrale de Salzbourg lui ayant été refusée, il proposa à l'électeur de Munich ses services moyennant une rétribution de 500 florins (1 050 francs). L'électeur jugeant la somme trop forte, le quémandeur se remit en route songeant à faire une semblable proposition à l'électeur de Manheim, puis brusquement il songea à la France où il avait été si bien accueilli, et il se mit en route pour Paris, accompagné de sa mère. En route, il donna à Augsbourg un concert qui lui rapporta 90 florins. « Jamais, écrivait-il à son père, je n'ai été accablé de tant d'honneurs. »

L'arrivée à Paris eut lieu en 1777; mais les débuts ne furent pas ceux qu'on espérait. Impossible d'arriver jusqu'à Legros, directeur de l'Opéra. On employa le jeune compositeur à retoucher un *Miserere* de Holsbauer, et on ne lui demanda même rien pour un des concerts spirituels dont l'accès était plus facile pour les jeunes.

Sur ces entrefaites, Mozart perdit sa mère, et le séjour de Paris lui devint si pénible qu'il retourna près de son père qu'il remplaça comme organiste. L'électeur de Bavière, Charles-Théodore, regrettant sans doute la fin de non-recevoir qu'il avait opposée à la première demande, chargea le jeune compositeur d'écrire le livret d'*Idoménée,* opéra en trois actes.

Munich retentit d'acclamations enthousiastes à l'apparition de ce chef-d'œuvre. Le bruit de ce succès vint jusqu'à l'archevêque de Salzbourg qui, obligé de faire un voyage à Vienne, se fit suivre de toute sa maison, y compris Mozart, qu'on faisait manger à la cuisine, si bien que le pauvre compositeur, abreuvé d'amertume, donna sa démission. Après avoir vécu chichement du produit de quelques leçons, il obtint, pour la Cour, le livret de l'*Enlèvement au sérail,* dont la partition produisit au début plus d'étonnement que de satisfaction. L'empereur disait : « Cet opéra est trop beau pour nos oreilles, il y a trop de notes » ; aussi ne donna-t-il que cinquante ducats. Pourtant, pris d'un remords, il alloua au compositeur une pension annuelle de 800 florins.

Mozart, malgré tout, s'attacha assez à l'empereur pour refuser les offres du roi de Prusse Frédéric-Guillaume, qui voulut se l'attacher moyennant 3 000 écus (11 250 francs). Après ce refus, malgré la modestie de ses honoraires, il épousa Constance Weber, dont il eut deux enfants. Il composa vers cette époque les six quatuors dédiés à Haydn.

En 1786, après un petit ouvrage, *le Directeur de spectacle,* Mozart donna *les Noces de Figaro,* dont le succès en Allemagne fut prodigieux, et *Don Juan,* appelé d'abord *le Dissolu puni,* sur un livret de l'abbé de Ponte. Puis, en 1788, vinrent la délicate partition de *Cosi fan tutti,* et les trois dernières symphonies dont celle en *sol* mineur sur laquelle nous reviendrons.

En l'année 1791, Mozart fut atteint d'une maladie de poitrine compliquée de phénomènes nerveux. Il trouva la force d'écrire *la Flûte enchantée,* ouvrage qui fut joué cent vingt fois de suite, mais le compositeur, trop malade, ne put assister qu'aux dix premières.

Les deux derniers ouvrages de Mozart ont été le *Requiem,* écrit sur une commande faite par un inconnu, qui le paya d'avance cent ducats, et *la Clémence de Titus,* composée pour le couronnement de Léopold devenu roi de Bohême. On dit qu'il ne mit que dix-huit jours pour la confection de cette partition. Sans doute, ce trávail excessif hâta la fin du grand musicien, qui s'éteignit le 5 décembre 1791.

Mozart est à la fois un réformateur et un créateur. La forme nouvelle de la mélodie, les trouvailles harmoniques, la coupe des morceaux ont pour ainsi dire complété le système de Glück. On peut affirmer qu'il est le père de Méhul, Beethoven, Weber, Cherubini, etc. Il est créateur, en ce sens qu'on lui doit le système *enharmonique* qui amène des résolutions imprévues d'accords, et une coloration spéciale. En outre, Mozart était un lettré, il parlait le latin, l'allemand, le français, l'italien, l'anglais et il était très doué pour les sciences, notamment l'arithmétique. On a dit justement de lui qu'il était le musicien universel.

CHAPITRE VII

HAYDN

Haydn (François-Joseph) est né à Rohrau près de Vienne le 31 mars 1732. Il commença la musique avec un de ses cousins, l'instituteur *Frank*, et fit de grands progrès. Il passa à huit ans dans la maîtrise de la cathédrale de Vienne dirigée par Reuter, où il se fit distinguer. Ayant acheté le *Gradus ad Parnassum* de Fux et le *Parfait maître de chapelle* de Matheson, il composa une messe qui le fit voir d'un œil ombrageux par son directeur Reuter, lequel profita de la mue de sa voix pour le renvoyer. Un coiffeur du nom de Keller le recueillit, et le fit entrer comme violon à la chapelle des pères de la Miséricorde et pour l'orgue à celle du comte d'Haugwitz. Il obtint ainsi quelques leçons et commença à composer des quatuors et des trios, puis sentit que sa voie était tracée dans la symphonie (1) dont l'origine remonte au XVIe siècle.

(1) Les symphonistes les plus connus étaient JEAN AGRELL,

En 1760 Haydn fit jouer sa première symphonie chez le comte Motzin. De là, il devint maître de chapelle chez le comte Antoine Esterhazy auquel succéda Nicolas Esterhazy. Ayant ainsi sa position assurée, Haydn épousa la fille du coiffeur Keller qui l'avait recueilli autrefois, mais cette union peu heureuse aboutit quelques années après à une séparation. La production de ce compositeur a été considérable. Le comte Esterhazy possédait un talent réel sur le *violoncelle d'amour*. Aussi Haydn travaillait très souvent pour lui. Il écrivit environ deux cents morceaux où cet instrument, appelé aussi *baryton,* avait toujours la partie principale. En 1791, époque où il vint à Londres, il écrivit douze grandes symphonies. Il composa aussi *les Sept paroles de Jésus-Christ* et l'Angleterre en fut enthousiasmée. En 1793 l'Université d'Oxford offrit au maître le grade de docteur en musique.

Rentré en Allemagne, Haydn se tourna vers le genre descriptif et composa son oratorio de la *Création du monde* qu'il mit deux ans à écrire sur un livret de Van Swieten, bibliothécaire de l'empereur. En 1798 cet oratorio fut représenté à Vienne.

maître de chapelle à Nuremberg (1746), Palludini et Sammartini, presque contemporains. Ce dernier avait une facilité de travail inouïe, il fut le maître d'Haydn. Citons encore Gluck, Gasmann, Kinsberger, Gossec en France, et, en Italie, Galuppi, Porpora, Perez, Martini et Macchi ; mais la symphonie ne fut jamais, à proprement parler, le véritable genre italien plutôt adonné à la production lyrique.

Il fut suivi bientôt des *Quatre Saisons*, dont le cadre un peu large ne répondit pas à l'attente des auditeurs. Il est vrai qu'Haydn commençait à être accablé par l'âge. En 1800 il avait terminé cet oratorio et ses amis lui conseillaient un repos bien gagné, mais il composa encore jusqu'en 1802 trois quatuors dont le dernier, en *la* mineur, demeura inachevé. Les forces d'Haydn déclinaient visiblement, et les Viennois eurent l'idée d'organiser en son honneur un concert monstre où l'on donnerait la *Création*. Le vieux compositeur, traîné dans un fauteuil, put assister à une partie de l'exécution, mais ses forces le trahirent et il demanda qu'on l'emmenât. Des acclamations retentirent, Salière, directeur de l'orchestre, descendit lui serrer la main et la salle entière le salua une dernière fois.

Le 31 mai 1809, Haydn eût à subir l'invasion française ; il ne tarda pas à succomber, le 31 mai 1809, à l'âge de 77 ans.

Il était membre des Instituts de France, de Hollande, de Stockholm et d'Amsterdam. L'Allemagne peut le revendiquer avec honneur comme une de ses gloires.

Haydn a élargi le cadre de la symphonie et nettement déterminé la forme du quatuor. Ses œuvres sacrées sentent plutôt la composition dramatique, aussi le genre mixte de l'oratorio était de nature à le tenter davantage ; c'est là, en effet, qu'il devait montrer ses précieuses qualités.

CHAPITRE VIII

GRÉTRY

Grétry (André) naquit à Liège le 21 février 1741. Son père était violon à la collégiale de Saint-Denis. A six ans on le plaça à la maîtrise de Liège dont la direction était confiée à un maître très sévère, qui ne craignait pas d'accabler ses élèves de coups. Un jour Grétry étant arrivé trop tard aux matines, qui se chantaient à cinq heures du matin, fut mis à genoux pendant deux heures au milieu de la classe, traitement peu fait pour rétablir sa débile santé. Aussi l'enfant faisant peu de progrès, son père le confia aux soins de Leclerc qui devint plus tard directeur de la maîtrise de la cathédrale de Strasbourg. Le goût commença à germer chez l'élève à l'audition des opéras de Pergolèse ; il ne rêvait que de composition. Confié à un nommé Renekins, organiste de la collégiale et à Moreau qui lui enseigna le contrepoint, le jeune musicien ne tarda pas à composer six symphonies qui furent exécutées.

Sur les conseils et avec l'aide pécuniaire du cha-

pitre de Liège, Grétry partit pour Rome en 1759 et reçut les leçons de Casali. Il donna au théâtre Alberti sa première partition les *Vendangeurs*. Mais lorsqu'il eût entendu la partition de *Rose et Colas* de Monsigny (1), il comprit que sa nature le portait vers ce genre d'ouvrages et qu'un voyage à Paris s'imposait. Pour s'y rendre, Grétry passa par Genève et s'arrêta à Ferney où il obtint de Voltaire la promesse d'un livret d'opéra.

Le livret ne fut jamais donné, et en vain notre compositeur chercha des poèmes. Du Rosoy finit par lui confier trois actes, les *Mariages Samnites*. Trop sévère pour le cadre de l'Opéra-Comique, l'ouvrage passa à l'Opéra où après des hésitations prolongées la direction fit commencer les répétitions. Une représentation donnée chez le prince de Conti au milieu d'une insigne mauvaise volonté des chanteurs et de l'orchestre faillit tout compromettre.

Pourtant Marmontel confia à Grétry un poème, *le Huron*, qui réussit brillamment. Dès lors les librettistes affluèrent et la production du jeune compositeur devint féconde. Citons *Lucile* avec son fameux quatuor « où peut-on être mieux qu'au sein de sa

(1) Monsigny était un des meilleurs auteurs de l'Opéra-Comique français, théâtre auquel il resta constamment fidèle. Il était Inspecteur du Conservatoire (1800) et membre de l'Institut. Il convient de citer à côté de lui DAUVERGNE, dont l'opéra-comique les *Troqueurs* fut célèbre. Mais la musique simple, légère, et surtout appropriée au sujet, peinture exacte des situations, fut en réalité créée par Grétry.

famille » ; *le Sylvain, l'Amitié à l'épreuve, les Deux Avares,* et en 1770 *le Tableau parlant* qui fit sensation, ainsi que *Zémire et Azor.*

Vinrent ensuite: *la Barque légère, la Rosière de Salency* et *la Fausse Magie.* Puis encore *l'Amant jaloux, le Jugement de Midas, l'Événement imprévu, Aucassin et Nicolette, l'Épreuve villageoise* créée par Trial (1), et *Richard Cœur de Lion.*

Ses essais à l'Académie royale de musique furent moins heureux. Sa muse légère et pimpante s'accommodait mal de la solennité de la tragédie lyrique et les grandes proportions s'associaient peu à son style. Aussi, *Céphale et Procris* 1775, *Andromaque* 1780, *Aspasie* et *Denis le Tyran* n'obtinrent-ils qu'un nombre limité de représentations.

Grétry comprit qu'un genre intermédiaire pouvait seul lui convenir, et de fait trois ouvrages de demi-caractère, *Anacréon chez Polycrate, la Caravane du Caire* et *Panurge,* furent accueillis avec succès.

(1) Trial (Antoine), (1737-1795). — Comédien français, né à Avignon en 1737. Professeur de chant, il appartint d'abord à la troupe du prince de Conti (1784). Comme sa voix était faible et son timbre nasillard, Trial joua les paysans et les queues-rouge. Ses rôles les plus importants furent Crispin, dans la *Mélomanie, le Déserteur* de Monsigny, *Zémire et Azor,* et *l'Épreuve villageoise* de Grétry.

En 1793, membre du Comité révolutionnaire et ami de Robespierre, Trial joua un rôle prépondérant. Après le 9 thermidor, Trial ayant voulu remonter sur la scène, le public l'obligea à demander à genoux pardon de sa conduite. Peu après, la municipalité refusa de le marier. De chagrin, Trial s'empoisonna.

Malgré tout, la tragédie lyrique avec sa pompe, sa solennité le hantait encore. Les succès de Cherubini, de Méhul, lui montraient trop ce qui lui manquait, la science véritable de la composition qu'il avait négligée au début. L'inspiration mélodique qui n'était pas plus abondante chez ses rivaux était pourtant chez eux plus développée, plus savamment conduite. Il essaya encore ce genre pour lui inaccessible, avec *Lisette, Pierre le Grand, Guillaume Tell* et *Élisea,* mais il comprit que ses efforts n'atteindraient jamais le but proposé et il se décida à jouir en paix de ses succès. Ayant acheté à Montmorency l'ermitage de J.-J. Rousseau, il s'y retira et y mourut en 1813.

On peut dire de Grétry qu'il contribua beaucoup au développement du goût musical dans le peuple. Les Italiens étaient bien en avance sur les Français et l'Opéra-Comique à Paris s'appelait encore la Comédie italienne. Grâce à Grétry, dont les refrains se répétaient dans la foule, il se forma une véritable école française rivale de l'école italienne qui mettait en avant Scarlatti et Pergolèse. Ainsi Grétry prépara aux Cherubini, aux Rossini une voie nouvelle où ils purent briller sans trop de luttes ni d'efforts. Voltaire qui traita pourtant Grétry d'homme d'esprit s'étonna de voir tant de monde à ses funérailles et dit de lui : « On eût cru, à l'aspect de ce deuil public, qu'on avait à déplorer la perte de quelque bienfaiteur de l'humanité. »

CHAPITRE IX

DALAYRAC, GARAT, GOSSEC, ROUGET DE L'ISLE

Dalayrac naquit en 1754 à Muret. Son père, subdélégué de la province de Gascogne, prétendit en faire un magistrat, mais lui fit apprendre le violon. Cette étude absorba le jeune homme au point de lui faire négliger le droit. Inquiet, le père de Dalayrac fit cesser les leçons, ce qui n'empêcha pas le jeune musicien de jouer de son instrument dans quelque recoin obscur. Afin de lui enlever toute velléité musicale, on le fit admettre aux gardes du comte d'Artois, fâcheuse idée, car le séjour de Paris permit à Dalayrac de se lier avec des compositeurs, notamment avec Grétry.

Il débuta par une cantate donnée à la loge des neuf sœurs en l'honneur de Franklin envoyé d'Amérique pour solliciter l'appui de la France. En 1781 il donna ses deux premiers opéras-comiques, *le Petit Souper* et *le Chevalier à la Mode,* puis l'année d'après

l'Éclipse totale. A partir de ce moment Dalayrac fut le compositeur le plus recherché par l'Opéra-Comique. Ses œuvres se succédèrent rapidement : *le Corsaire* 1783, *la Dot, Nina, Renaud d'Ast, les deux Savoyards, Raoul sire de Crequi, Camille ou le Souterrain, Roméo et Juliette, Maison à vendre, la jeune Prude, Gulistan,* etc...

Ses librettistes préférés étaient : Monvel, Marsollier et Lachabeaussière. Parmi les artistes, Dugazon et sa femme atteignaient la célébrité (1). Dalayrac écrivait facilement, même un peu trop vite, mais il recherchait surtout la simplicité et composait pour le peuple. Les hautes régions de l'art étaient par lui inexplorées, et il sacrifiait surtout à l'actualité. Les deux ouvrages où il donna le plus sa mesure sont certainement *Primavera* où les mélodies pures et distinguées abondent, ainsi que *Nina* que Paesiello mit en musique après lui, sans que les amateurs lui en sussent gré.

Dalayrac fut de son vivant l'idole du public et les honneurs affluèrent sur sa personne. L'Académie de Stockholm le nomma membre correspondant. Il mourut en 1809 à Fontenay-sous-Bois où sa tombe existe encore.

(1) Dugazon. — Comédien français, né à Marseille (1743-1809). Il fut surtout célèbre par sa femme, Mme Dugazon, née Louise Lefebvre, de parents français, à Berlin. C'était une excellente actrice qui a donné son nom aux emplois de Dugazon et de mère Dugazon. Elle a vécu de 1755 à 1821.

*
* *

Une figure que nous ne pouvons oublier, car elle personnifie la chanson française, est celle du chanteur Garat né en 1704 à Ustaritz, petite ville des Basses-Pyrénées. Fils d'un avocat, sa vie présenta dans son enfance beaucoup d'analogie avec celle de Dalayrac. Doué d'une mémoire prodigieuse, il lui suffisait d'entendre un morceau pour le répéter immédiatement de mémoire. Aussi, envoyé à Bordeaux pour faire son droit il suivit plutôt les leçons de Beck, directeur de l'orchestre du Grand Théâtre. Un jour, à la sortie de la représentation d'un opéra inédit, Garat, monté sur une estrade improvisée, répéta à la foule assemblée les airs, les trios, les chœurs qu'il avait entendus. Ce fut un événement. Le père, informé de ces faits, coupa net la pension du jeune étudiant. Garat se dirigea vers Paris et eut la bonne fortune d'être pris comme secrétaire particulier par le duc d'Artois. Cette nouvelle, au lieu de le désarmer, exaspéra le père de Garat qui répondait à ceux qui lui annonçaient cette bonne nouvelle : « Dans la Rome de la décadence, les histrions ont toujours été les favoris des empereurs ».

Pourtant la réconciliation se fit un jour que Garat était venu chanter à Bordeaux dans un concert de bienfaisance. Le talent du fils émut le père jusqu'aux larmes.

Garat resta chez le comte d'Artois jusqu'à la tourmente révolutionnaire. A cette époque, il eut l'idée de passer en Angleterre avec Rode pour donner des concerts, mais un vent contraire les fit débarquer à Hambourg. Leur succès y fut considérable.

Rentré à Paris en 1794, Garat fonda les concerts Feydeau qui firent courir tout Paris. On imitait le grand chanteur dans ses manières raffinées, on copiait jusqu'à ses toilettes; il était l'homme à la mode et ne chantait jamais deux fois dans la même soirée avec le même costume. Nommé professeur de chant au Conservatoire, Garat peut être considéré comme le producteur de toute une génération de chanteurs tels que Mesdames Cinti-Damoreau, Boulanger, MM. Nourrit, Ponsard et Levasseur. Sa méthode était excellente, et nul parmi les chanteurs italiens qui passaient pour les premiers du monde ne purent égaler son mécanisme vocal ni la chaleur de sa diction.

*
* *

Gossec (François-Joseph) naquit à Veignies (Hainaut) en 1733. Il peut être considéré comme le créateur de la symphonie. A l'époque où il parut, l'orchestre était composé de violons, violes, basses de viole, chalumeaux, musettes, flûtes, théorbes, avec plus tard l'adjonction des hautbois, des clarinettes, des cors et du basson.

A la révolution, les armées équipées à la hâte amenèrent la formation d'orchestres militaires où les instruments à vent peu répandus en France devaient prendre la première place. Gossec, doyen des compositeurs français, fut appelé à la direction de l'*École de musique militaire* (1792) qui devait se transformer par la suite en *Conservatoire de musique et de déclamation* (1).

Gossec composa une symphonie en *ré majeur* à grand orchestre qu'il fit exécuter à Paris. C'était la première fois qu'on entendait cette nouvelle formation orchestrale, aussi son nom devint-il populaire. Cet auteur donna plusieurs opéras, *la Fête au village, Rosine, les Pêcheurs, la reprise de Toulon*, et écrivit presque toute la musique des fêtes révolutionnaires. Il se consacra à la même époque à la direction de l'école de musique militaire, et sa facilité d'improvisation lui permit de mettre au jour tous ces ouvrages. On cite également de lui un *O salutaris !* écrit au courant de la plume qui est demeuré célèbre.

*
* *

Au milieu des événements politiques qui changeaient la face du monde, à l'époque où l'étranger crut le moment venu d'envahir la France pour

(1) Cette école était dirigée par Gossec qui avait comme comptable Sarrète, plus tard directeur du Conservatoire.

l'asservir, un officier du génie, en garnison à Strasbourg, se sentit inspiré par le danger que courait le pays et composa cet hymne admirable, *la Marseillaise,* qui est resté le chant national français. Cet officier, Rouget de l'Isle, dans une nuit d'inspiration sublime, enfanta ce chant merveilleux qui conduisit quatorze armées à la victoire. *La Marseillaise* se compose de six couplets. Le septième « Nous entrerons dans la carrière » a été attribué à M.-J. Chénier et aurait été composé pour la fête du 14 octobre 1792. En réalité, il est beaucoup plus récent et remonte à 1848 : à cette époque où on chantait une *Marseillaise* en dix-huit couplets, Louis Dubois écrivit le septième, qui seul est resté. Rouget de l'Isle ne composa guère autre chose, mais nous devons à sa mémoire de le comprendre au nombre des compositeurs dont le nom demeurera impérissable à travers les âges.

CHAPITRE X

MÉHUL

Méhul naquit à Givet en 1763. Fils d'un officier de génie, le jeune Méhul reçut ses premières leçons de musique d'un organiste de Charlemont, ville où son père, inspecteur des fortifications, résidait. A l'âge de dix ans Méhul était de force à tenir l'orgue de l'église des Récollets, et à douze ans on le nomma organiste adjoint de l'abbaye de la Valledieu. C'est là que, d'un maître allemand, il apprit l'harmonie.

Son instruction, qui avait besoin d'être développée, le conduisit à Paris où il prit des leçons de piano de Dedelmann et où il connut Glück. L'amitié de ce dernier fut précieuse pour le jeune musicien; il y puisa la poétique de son art.

Méhul chercha d'abord sa voie à l'Académie royale où il débuta par *Cora,* mais il préféra se tourner vers le genre plus léger, et en 1790 il présenta à l'Opéra-Comique *Euphrosine et Coradin.* Il y appliqua les théories de Glück, ainsi que les nouveaux procédés d'instrumentation de Mozart. Son

expression était toujours vraie et subordonnée à l'action qu'il avait à dépeindre musicalement. Le succès, d'abord vacillant, se détermina franchement au duo de la Jalousie, remarquable par les modulations qui déterminent la cadence finale. Grétry a dit de ce duo : « Méhul en a triplé l'effet par son harmonie vigou-
« reuse et propre à la situation. Ce duo vous agite
« pendant sa durée, l'explosion qui est à la fin
« semble ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne
« des auditeurs. La mélodie en premier ressort n'é-
« tait pas ici de saison. Dans ce duo, Méhul est
« Glück à trente ans. »

Encouragé par l'accueil du public, Méhul donna *Stratonice*, puis les opéras de *Phrosine et Mélidor*, d'*Hutal*, d'*Ariodant* et de *Joseph* sur lequel nous reviendrons. Méhul s'occupa activement de la réorganisation de l'enseignement qui prit bientôt un nouvel essor. On le trouve mêlé à tous les incidents artistiques de l'époque, causes premières de la modification qui devait se produire dans l'opéra-comique.

L'opéra-comique national, en effet, avait peu à peu supplanté l'opéra-bouffe italien, et avait imposé au public ce titre d'opéra-comique. En même temps une nouvelle salle s'ouvrait rue Favart, exploitant le même genre. C'est à la salle Favart que Méhul fit représenter le plus grand nombre de ses productions dont les plus connues sont : *une Folie, le Trésor supposé, l'Irato, Euphrosine et Coradin.*

Méhul, musicien très instruit, homme d'esprit,

était connu par ses réparties. En dehors de son répertoire lyrique, il a écrit des symphonies, des sonates et même des airs patriotiques dont le *Chant du départ* a été la plus noble expression.

C'est à Méhul qu'on doit le remplacement par des pièces françaises du répertoire italien qu'on connaissait à Paris par des traductions. Aussi y eut-il au début deux troupes, l'une italienne, l'autre française. Les événements de 1792 ne laissèrent subsister que la seconde. Feydeau dut se contenter de cette dernière, et passa la main à Cherubini et à Lesueur, qui, pleins d'ardeur, réunirent à la fois un excellent orchestre et des chanteurs comme Martin, Lesage, Gavaudan et des cantatrices comme Mmes Scio et Rolandeau.

Méhul mourut en 1817.

CHAPITRE XI

CHERUBINI, LESUEUR, LE CONSERVATOIRE ET SES PROFESSEURS

Cherubini naquit à Florence en 1760 et montra beaucoup de dispositions pour la musique dès son plus jeune âge. Il compléta son éducation musicale avec Sarti qui lui faisait écrire les petits rôles de ses opéras. Ayant obtenu des succès dans des concerts à Livourne et à Mantoue, il partit pour l'Angleterre, où il fit jouer (1784) les deux opéras de *Giulio Sabino* et de la *Finta Principessa*.

Cherubini passa ensuite à Paris, où il connut Viotti, directeur du théâtre Feydeau qu'occupait une troupe italienne, ce qui lui permit d'écrire des airs détachés intercalés dans les partitions italiennes traduites. Puis il put faire jouer un ouvrage de lui seul, *Lodoïska,* qui produisit beaucoup d'impression. Au lieu de faire une succession de romances, d'airs, d'ariettes se succédant sans trêve, Cherubini suivit l'action de près, amalgama la partie chorale aux soli, en donnant plus de développement aux ensembles.

Peu après parurent *Demophon*, puis *Médée* et le *Mont Saint-Bernard*. Cherubini ensuite s'occupa conjointement avec Lesueur de la direction du théâtre Feydeau.

*
* *

Lesueur, né en 1760 à Drucat-Plessiel (Somme), ne songeait guère au théâtre et s'adonnait exclusivement à la musique religieuse. D'abord sous-maître à l'église de Saints-Innocents, il obtint la maîtrise de Notre-Dame (1). Mais la Révolution ayant supprimé son emploi en fermant les églises, Lesueur se tourna vers le seul endroit où il pût puiser les subsides nécessaires à la vie, et il se mit à écrire un sujet plein d'actualité, *la Caverne*, histoire sombre remplie de brigands et de crimes. Le succès récompensa ses efforts et peu après il donna les opéras de *Télémaque* et de *Paul et Virginie.*

(1) Lesueur obtint de l'archevêque de Paris l'autorisation d'adjoindre un orchestre complet au chœur. Avec cette puissante adjonction, il écrivit des messes d'un caractère solennel et puissant qui mirent le comble à sa réputation. La reine Marie-Antoinette lui promit la direction de la chapelle royale, mais une intrigue de cour anéantit ces projets. Napoléon, devenu empereur, créa dans la salle de la Convention une chapelle dont il confia la direction à Lesueur. Parmi les artistes du chant, citons Mmes Branchu, Duret, les ténors Nourrit et Rolland, le baryton Martin, la basse Derivis. L'orchestre comprenait l'élite des professeurs de l'École nationale de musique.

Nous arrivons maintenant au 9 thermidor an III, où la Convention nationale supprimant l'école de musique militaire organisa, sur un rapport de Chénier, une école nationale de musique où devaient être enseignées toutes les parties inhérentes à la théorie et à la pratique de cet art. Une commission composée de cinq inspecteurs était placée à la tête. Les inspecteurs furent Gossec, Méhul, Grétry, Cherubini et Lesueur. Quant à Sarrète, il fut assez habile pour conserver la direction de cette nouvelle école.

Les professeurs qui commencèrent les cours furent pris parmi les musiciens de la garde nationale de Paris. Il y avait des hommes de valeur: Rode, Baillot, Kreutzer, Levasseur, Devienne, Salentin, Duvernoy, Garat, Adam, Catel, Langlé et Berton (1).

Mais revenons à Lesueur. Malgré le succès de

(1) Ils mirent au jour une méthode de violon écrite par les trois premiers professeurs cités plus haut, méthode qui sert encore dans l'enseignement. Adam se chargea de la méthode de piano, et Catel du traité d'harmonie.

Le seul traité en usage était celui de Rameau. Ce grand musicien faisait reposer sa théorie sur la division du *monocorde*. Cette division lui fournit l'*accord parfait* et par la suite le renversement des intervalles; mais il manquait à ce système la tonalité, qui est la base de toute harmonie.

Catel adopta ce principe du renversement des accords et établit deux accords fondamentaux, l'accord parfait et l'accord dissonant de septième. Par les *retards*, il produisit les accords dissonants émanant des accords consonnants. Ce système fut repris et perfectionné plus tard par Fétis, qui modifia les règles de la tonalité par l'altération des intervalles naturels. Le développement

l'opéra de *Télémaque,* la cabale avait réussi à éloigner ce compositeur de l'Opéra. Napoléon l'y imposa, et la partition des *Bardes* fut montée par ordre le 10 juillet 1804. Le succès en fut immense ; Paesiello, qui assistait à la première, écrivait : « Tout dans cet opéra est sublime, original, tout y est dans la nature. » Napoléon, à l'issue de la représentation, nomma Lesueur chevalier de la Légion d'honneur et lui fit cadeau d'une tabatière en or portant cette inscription : « L'Empereur des Français à l'auteur des *Bardes.* »

En 1809, Lesueur donna encore un opéra en trois actes, *la Mort d'Adam.* Il mourut en 1837.

*
* *

Nous avons encore à citer deux compositeurs célèbres à des titres différents, Paesiello et Kreutzer.

Dans sa campagne d'Italie, le premier Consul s'était épris de la musique de ce doux pays. Aussi songea-t-il, en restaurant l'ancienne chapelle des

perfectionné de ce principe est aujourd'hui adopté par les compositeurs du XIXe siècle et l'école moderne.

Catel ne tint aucun compte du traité de Kinsberger, qui avait admis deux sortes d'accords, les *naturels,* ceux que l'oreille adoptait, les *artificiels* ou ceux qui avaient besoin d'être préparés.

Rappelons brièvement que Catel, très soutenu par Sarrète, avait composé *l'Hymne à la Victoire,* exécuté aux Tuileries pour la bataille de Fleurus, et un *De profundis,* exécuté aux funérailles du major général de la garde nationale Gouvion.

Tuileries, à en confier la direction à celui des trois compositeurs italiens, qui avec Sarti (1730) et Cimarosa (1754) tenait la tête du mouvement artistique dans la péninsule; j'ai nommé Paesiello, né à Tarente en 1741.

Paesiello, élève de Durante, donna à cette chapelle une direction d'un ordre très élevé, mais la santé chancelante de sa femme le décida à demander au premier Consul de lui rendre sa liberté et d'accepter pour son successeur Lesueur. Le public avait déjà désigné Méhul pour ce poste, mais la nomination de Lesueur fut maintenue et Paesiello se retira en Italie où il mourut en 1816.

Kreutzer (Rodolphe) fut surtout célèbre comme violoniste. Il naquit à Versailles en 1767 d'un père allemand. A treize ans, il se fit entendre dans un concerto de violon de sa composition. Il donna aussi à l'Opéra-Comique *Jeanne d'Arc, Paul et Virginie* et *Lodoïska,* et à l'Opéra en 1801 *Astyanax.* La musique dramatique de Kreutzer, qui reste peu connue, se distingue surtout par la couleur locale, l'élégance et la sobriété. Quant à ses morceaux d'enseignement, méthode, concertos, études symphoniques, elles tiennent encore une large place dans le répertoire de notre Conservatoire de musique.

*
* *

Citons parmi les compositeurs attitrés de la salle

Favart, Della Maria qui le premier remplaça la musique guerrière en honneur dans ce théâtre par un répertoire d'opéra-comique. Son ouvrage *le Prisonnier* fit retentir les échos d'acclamations imprévues. Une mention est due également à Berton (1), né en 1767, d'abord violon solo à l'Opéra, ensuite deuxième maître de musique et en 1796 professeur de composition au Conservatoire. Berton se fit connaître par *les Rigueurs du cloître* et *Ponce de Léon,* mais son triomphe fut *Montano et Stéphanie* sur un poème de Déjaure. Malgré une cabale, la finale du second acte alla aux nues. Dès lors, Berton s'imposait et *Aline reine de Golconde* vint mettre le comble à sa réputation. Berton vécut jusqu'en 1844.

(1) (Henri), fils de Berton (Pierre) le directeur de l'Opéra lors de la querelle des Glückistes et des Piccinnistes.

CHAPITRE XII

BEETHOVEN

Louis Van Beethoven naquit à Bonn en 1770. D'abord élève de son père attaché à la chapelle de l'électeur, le jeune Beethoven prit ensuite des leçons de piano d'un certain Pfeiffer, qui n'était pas sans talent, car son élève lui dut la solidité de sa première instruction musicale, passée dans l'étude des maîtres tels que Bach et Hændel. Nommé en 1785 organiste de la chapelle de l'électeur, Beethoven ne tarda pas à attirer l'attention par ses improvisations sur l'orgue.

En même temps qu'il jouait du piano aux soirées de l'électeur, il s'essayait à la composition, et on a de lui (1795) quelques trios pour piano, violon et basse, qu'il publia à Vienne.

Le père de Beethoven, homme pratique, voulait faire de son fils un exécutant et trouvait qu'il savait assez de littérature, mais la fréquentation des fils Breuning, jeunes gens fort instruits, permit au jeune compositeur d'accroître son bagage de connaissances

sans pour cela le conduire au professorat pour lequel il n'avait aucun penchant.

Heureusement l'électeur lui donna les moyens d'aller à Vienne s'instruire auprès d'Haydn, en même temps qu'Albrechts-Berger lui enseignait le contrepoint. Les progrès du jeune homme furent rapides, à ce point même qu'à la mort de l'électeur, il se décida à rester à Vienne où il se livra tout entier à la composition. C'est à ce moment que parurent ses quatuors à cordes pour deux violons, alto et violoncelle.

Les amis de Beethoven, et notamment Salieri qui l'aimait beaucoup, l'encourageaient à écrire pour le théâtre. Il les écouta et donna *Léonore* (Fidelio) qu'il fit représenter à l'Opéra de Vienne. Le succès ne répondit pas à son attente. Malgré de grandes beautés, on y trouva des longueurs et une grande froideur de style. Pourtant l'ouvrage lui ayant été demandé par plusieurs villes d'Allemagne, Beethoven ne cessa d'y apporter des modifications, et refit trois fois l'ouverture dont il n'était jamais satisfait.

Beethoven était parvenu au summum de son talent et de sa réputation avec un bagage musical considérable. Il est superflu de donner l'énumération complète des œuvres de Beethoven. Citons parmi les principales : la *symphonie héroïque* en l'honneur de Bernadotte (le second morceau de cette symphonie a formé le finale de la symphonie en *ut* mineur, dédiée à la comtesse Guicciardi, et qui est considérée comme

une des meilleures avec la symphonie en *si bémol*), les quatuors de l'œuvre 59, le grand septuor qui fut payé vingt ducats, la messe en *ut* majeur qui fut jouée en 1815 devant le prince Esterhazy et n'eut pas l'heur de lui plaire. Peu après le public accueillait avec faveur la symphonie en *la* et *la bataille de Vittoria* (1).

La sonate pathétique à Kreutzer est une des meilleures productions de musique de chambre ; en revanche, le quatuor en *si* bémol en est considéré comme le *monstre*. Les dernières symphonies publiées sont la pastorale et la symphonie avec chœurs.

Dans la série des neuf symphonies qui servent encore aujourd'hui de base au répertoire de nos concerts classiques, celles que nous venons de citer sont les plus connues et les plus admirées, bien que le finale de la symphonie avec chœurs, la seule partie du reste qui comporte cette adjonction, et appelée aussi *hymne à la joie*, paraisse à quelques-uns d'un rythme un peu vulgaire. Mais l'*héroïque* peut être considérée comme la perfection même.

En dehors des grands trios avec piano et de ses concertos de piano, nous devons citer la messe en *ré*, l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, les airs de ballet de *Prométhée*, les ouvertures d'*Egmont*, du *Roi Étienne*, de *Coriolan* et des *Ruines d'Athènes*. De nombreux lieders furent également publiés. Le

(1) C'est une symphonie, divisée en quatre parties, qui porte ce titre.

catalogue complet des œuvres du grand compositeur allemand comprend plus de 300 morceaux.

Beethoven avait acquis la renommée, il n'avait pas conquis la fortune. Sa situation était relativement précaire, aussi s'empressa-t-il d'accepter la place de maître de chapelle du roi de Westphalie. Une rente de 4 000 florins lui était octroyée, pour en jouir sa vie durant, tant qu'il n'aurait pas obtenu un emploi rapportant pareille somme, et sous la condition de dépenser ses revenus dans le pays même.

Beethoven était enfin assuré de l'existence, mais ses dernières années furent remplies de tristesse. En dehors de ses soucis d'argent, le malheureux compositeur avait eu des procès de famille. Il fut atteint vers la trentaine, dit-on, d'une surdité dont les progrès très rapides l'empêchèrent d'entendre son piano. Il était obligé de se pencher sur le clavier pour saisir les sons de son instrument presque imperceptibles pour lui. Une hydropisie vint compliquer l'état du pauvre musicien qui mourut le 26 mars 1827, comblé d'honneurs, avec le titre de citoyen honoraire de Vienne, les diplômes de membre de l'Académie de Suède, d'Autriche, et une médaille frappée à son effigie et offerte par les grands artistes de Paris.

CHAPITRE XIII

PAËR ET NICOLO

Paër naquit à Parme en 1771. Il reçut les leçons d'un organiste inconnu de la ville, mais le contrepoint avait pour lui peu de charmes, aussi lorsqu'il eut quelques légères connaissances, se livra-t-il à la composition. Sa première partition, un opéra-bouffe, *Locanda de Vagabundi,* était remplie de bonnes intentions, mais le retentissement fut plus grand pour son second ouvrage *i Pretendi burlati,* dont les mélodies parurent très fraîches.

Les vingt opéras qu'il composa en dix ans sont imités du genre de Paesiello et de Cimarosa. Paër ne changea son genre qu'au cours d'un voyage à Vienne en 1797 où il entendit les œuvres de Mozart. Dès lors on le vit soigner l'instrumentation, rechercher les effets et la pureté du style. Ce changement est surtout appréciable dans les ouvrages suivants, *la Camilla, i Fuorosciti, Achille* et *Sargino.*

Paër était maître de chapelle de l'électeur de Saxe lorsque Napoléon entendit ce dernier ouvrage qui lui

plut au point qu'il offrit au compositeur 50 000 francs par an pour diriger la musique particulière de la cour, qui se composait de six cantatrices dont les plus célèbres furent Mmes Grassini, Paër et Giacomelli et les chanteurs Barilli, Festa et Brizzi.

Paër s'endormit dans les mollesses de la cour et se laissa vivre, savourant les délices d'une popularité qui eût pu facilement faire de lui un chef d'école. Son triomphe fut un opéra-comique en deux actes, *le Maître de Chapelle,* dont le premier acte seul est resté au répertoire. Il prouve tout ce que l'art pouvait attendre d'un musicien aussi bien doué. Paër mourut en 1839.

*
* *

Un compositeur estimé, contemporain de Paër, fut Nicolo, qui naquit quatre ans après lui, en 1775, à Malte, d'un père français. Destiné à l'état militaire, Nicolo suivit d'abord des études scientifiques et fut même reçu aspirant de marine. La Révolution française modifia sa carrière, et il quitta la flotte pour le commerce. Il y montra du reste peu de dispositions. Retourné à Malte, il prit des leçons de composition d'un vieil artiste nommé Michel-Ange Vella, puis du maître de chapelle des Chevaliers de Malte, nommé Azopardi, célèbre par un traité de composition, de fugue et de contrepoint.

Nicolo s'embarqua pour Naples où il séjourna

quelque temps. De là il passa à Palerme où il connut M. de Rohan, grand maître de l'ordre de Malte qui le désigna comme organiste de la chapelle des Chevaliers à Malte. Quand les troupes françaises évacuèrent l'île, Nicolo se rendit à Paris où il se lia d'amitié avec Kreutzer.

Soutenu par ce dernier et appuyé par un bagage dramatique assez considérable, celui des pièces qu'il avait fait jouer au théâtre de Malte, telles que *l'Impromptu de Campagne, le Tonnelier, Renaud d'Ast, les Deux Avares,* Nicolo put se faire jouer en 1799, l'année même de son arrivée à Paris. *La Statue, la Femme Avare, le Tonnelier* eurent peu de succès, mais *les Confidences, le Médecin Turc, Léonce, Michel-Ange, l'Intrigue aux fenêtres* furent les ouvrages les plus saillants de son répertoire très populaire.

A ce moment Nicolo régnait en maître à l'Opéra-Comique. Berton pouvait seul lui disputer la place ; quant à Boieldieu, il était parti pour la Russie. Aussi ne compte-t-on pas moins, en l'espace de six ans, de quatorze opéras-comiques écrits par le fécond compositeur. L'écriture n'était pas toujours irréprochable et la recherche de l'effet constituait souvent l'unique visée de Nicolo. Pourtant, les auteurs s'accordent à reconnaître une facture plus soignée aux trois ouvrages suivants : *Joconde, Cendrillon, Janot et Colin ;* le premier surtout a suffi pour perpétuer le nom de son auteur mort en 1818.

CHAPITRE XIV

BOIELDIEU

Boïeldieu naquit, comme Nicolo, en 1775. Son père qui habitait Rouen le fit admettre comme enfant de chœur à la maîtrise de la cathédrale. Ses dispositions musicales engagèrent les parents de l'enfant à lui faire apprendre le piano que lui enseigna l'organiste distingué Broche. Peu solide sur la technique de la composition, ce dernier donna pourtant au jeune Boieldieu des conseils suffisants pour qu'il pût voler de ses propres ailes. D'ailleurs ses premières productions ne furent que la pâle imitation de Grétry ou de Méhul.

Le premier ouvrage de Boieldieu représenté sur la scène du théâtre de Rouen, assez bien accueilli du reste, était dû à la collaboration d'un poète aussi inconnu que le musicien. Paris seul était digne de jouer les œuvres de l'ancien enfant de chœur. Aussi prit-il la résolution, sa musique sous le bras, de gagner à pied la capitale où l'Opéra-Comique s'empressa de refuser son manuscrit. Dépité, mais non

découragé, notre compositeur se fit accordeur de pianos.

Il eut alors la chance d'entrer dans la maison Érard, où il put se faire admettre dans l'intimité des compositeurs connus : Lesueur, Cherubini, Méhul, etc... Garat lui chanta les romances du *Menestrel* et de *O ! toi que j'aime*. C'était déjà la fortune et l'Opéra-Comique ne tarda pas à lui ouvrir ses portes avec la *Dot de Suzette*, opéra en un acte tiré d'un roman de Fiévré. La fraîcheur des mélodies contribua beaucoup au succès de ce petit acte. En 1796 *Montbreuil et Verville* ne laissa pas de traces, mais Boieldieu eut plus de chance avec *Zoraïme et Zulnar*.

L'opéra de *Beniowski*, qui dérouta d'abord les amateurs, montrait toutefois les progrès accomplis par le compositeur dans la science de l'instrumentation, et ceux qui l'avaient deviné triomphèrent à l'apparition du *Calife de Badgad*, opéra-comique amusant, frais, gai et spirituel qui atteignit le chiffre énorme pour l'époque de sept cents représentations.

L'écho de la gloire retentissait encore lorsque Boieldieu donna *Ma tante Aurore*, opéra-comique en trois actes qui mit le comble à sa réputation. C'est à ce moment qu'il accepta les offres avantageuses de la Russie, et qu'il partit à Saint-Pétersbourg pour organiser avec Rode et Baillot, en 1803, la maison musicale de l'empereur.

A Saint-Pétersbourg il s'occupa plus de musique dramatique que de musique religieuse et il donna au

théâtre *Télémaque* et d'autres ouvrages. Après l'incendie de Moscou et la terrible campagne de Russie, Boieldieu revint à Paris. Malgré la gloire de Nicolo, il fit représenter à l'Opéra-Comique *Jean de Paris, la Fête au village voisin*, *le nouveau Seigneur du village*, où sa manière apparaît plus large et plus soignée.

En 1817, il donna sa partition du *Petit chaperon rouge*. En même temps il était nommé professeur de composition au Conservatoire. A cette époque une maladie sérieuse et longue arrêta sa production et on ne compte qu'un seul ouvrage, *les Voitures versées*.

En 1825, bien que débile (sa santé ne se rétablit jamais complètement), Boieldieu donna *la Dame Blanche*, succès éclatant qui dure encore. Jamais il ne montra plus de variété, plus de jeunesse et plus de fraîcheur d'inspiration, ce qui prouve bien que chez lui la mélodie coulait d'abondance.

Boieldieu mourut en 1834 ; son dernier ouvrage a été *les Deux nuits,* dont l'insuccès contribua sans doute à sa fin.

CHAPITRE XV

SPONTINI, HÉROLD

Spontini qui fut le contemporain et l'émule de Paër naquit à Jési dans les États romains en 1779. Il étudia d'abord à Rome sous la direction de Berroni, puis à Naples au Conservatoire de la Pieta où il devint professeur. Attiré vers le théâtre, il donna sans succès un premier ouvrage *i puntigli delle Done* et d'autres partitions peu connues.

Vers la fin du Consulat, Spontini vint à Paris qui consacrait alors toutes les gloires, et il débuta à l'Opéra-Comique avec *la Petite maison* (1804), qui ne réussit pas, et *Milton,* que l'on accueillit un peu mieux.

Un des librettistes célèbres du temps, de Jouy, lui ayant offert le poème de *la Vestale* sur le refus de Méhul, Spontini comprit qu'un livret exaltant les vertus militaires venait en situation et qu'après la victoire d'Austerlitz il avait toutes les chances de répondre aux sentiments patriotiques des foules. L'Opéra monta *la Vestale* avec un luxe inouï et le suc-

cès fut enthousiaste. On cita, on cite encore le finale du second acte, des récitatifs d'une puissance et d'une expression intenses, et les interprètes, notamment M. Lainez et M[me] Branchu, furent très admirés.

Le second ouvrage *Fernand Cortès*, tiré par de Jouy des *Incas* de Marmontel, eut une presse aussi chaude, mais la durée des représentations fut moindre ; bien que joué pour la première fois devant trois monarques, l'Empereur, les rois de Westphalie et de Saxe, il fallut plus tard faire des remaniements.

Un concours décennal ayant été organisé entre les opéras de Spontini, Méhul, Berton et Lesueur, avec les partitions de *la Vestale*, des *Bardes*, de *Joseph* et de *Montano et Stéphanie*, le jury déclara que le mérite incontestable et le succès de *la Vestale* ne permettaient pas au jury d'hésiter à le proposer comme digne du prix.

Spontini s'éteignit en 1831 comblé de gloire et d'honneurs.

*
* *

Un grand nom de l'Opéra-Comique, un des compositeurs dont l'œuvre reste comme le modèle de la clarté et de l'inspiration vraiment françaises, Hérold, naquit à Paris en 1791.

Fils d'un professeur de piano, il semblait destiné à suivre la carrière paternelle. Il entra au Conservatoire

où, dans la classe d'Adam, il remporta en 1810 le premier prix d'harmonie et, en 1812, le grand prix de Rome.

Après un séjour à Rome et à Naples où il donna son premier opéra, *la Gioventu di Enrico quinto,* Hérold revint à Paris où il fit jouer à l'Opéra-Comique *la Clochette*, *le Premier venu* et *les Rosières*. Il ne semble pas que ces partitions aient laissé beaucoup de traces, mais celles qui suivirent furent mal accueillies. Citons *les Troqueurs*, *l'Auteur mort et vivant* et *l'Amour platonique* ; la faiblesse des poèmes fut pour beaucoup dans la froideur du public.

Un peu découragé par toutes ces tentatives, Hérold accepta la place de pianiste-accompagnateur au théâtre italien et se livra exclusivement à la confection des pièces pour piano seul.

En 1823, Hérold donna encore à l'Opéra-Comique *le Muletier, le Lapin blanc* et *l'Asthénie,* un acte à l'Opéra. Le succès n'arriva qu'en 1826 avec *Marie* qui lui valut la croix de la Légion d'honneur donnée par Charles X. *L'Illusion* réussit peu après, mais *Emmeline* eut une fortune moindre.

Zampa, qui vint ensuite, plaça enfin, dit Fétis, « Hérold au premier rang des compositeurs fran-« çais les plus renommés. Le succès, en raison de « l'abondance de motifs heureux, ne fut pas moins « brillant en Allemagne qu'en France ».

Brusquement, sans doute par excès de fatigue, la santé du compositeur se trouva altérée, mais malgré

tout il continua ses travaux. Dans cette période maladive il conçut *le Pré aux Clercs* qui restera comme son triomphe et un des véritables monuments de la musique dramatique française. En 1833, Hérold succomba à la maladie de poitrine qui le minait sourdement, au moment même où la popularité, cette monnaie de la gloire, lui était véritablement acquise.

CHAPITRE XVI

WEBER

Le baron Charles-Marie de Weber naquit en 1786 à Eutin, petite ville du Grand-duché d'Oldenbourg. Vivant dans une retraite continuelle, Weber partagea son temps entre la peinture et la musique, mais c'est à son enfance isolée qu'on peut attribuer le caractère un peu méditatif de ses productions.

Il avait douze ans quand un éditeur consentit à publier de lui six petites fugues pour le clavecin. Ayant suivi sa famille qui voyageait beaucoup, l'éducation musicale du débutant se ressentit de ce changement continuel d'enseignement. Toutefois à Munich, il prit des leçons de Kalcher, organiste de la cathédrale, à qui il fut redevable de pouvoir traiter « un sujet à quatre parties ».

Sous la direction de ce maître, Weber fit ses premiers pas avec une messe solennelle, des trios pour piano, violon et basse, des chœurs et un opéra *la Force de l'Amour et du Vin* qu'il jeta ensuite au feu.

Agé de quatorze ans, il donna à Munich la *Fille des Bois,* bien accueillie et que, par la suite, il remania complètement.

Après avoir reçu à Vienne les leçons de l'abbé Vogler, Weber, afin de se familiariser avec l'orchestre et les chœurs, accepta le poste de directeur du théâtre de Breslau. De là, il passa à la cour de Wurtemberg où il composa plusieurs symphonies. Fuyant l'invasion française, il se retira à Dresde pour fonder un opéra allemand, entreprise que devait plus tard réaliser Wagner.

Pourtant Weber n'était pas populaire. Il fallut la guerre de 1813 pour soulever le patriotisme de la jeunesse allemande qui marcha au combat sur des hymnes guerriers composés par lui. Plusieurs de ses chants excitèrent l'enthousiasme des volontaires et contribuèrent plus que tout le reste à populariser son nom.

Bien que la réputation grandissante de Weber ait franchi le cercle relativement restreint de ses admirateurs, en France on ne le connaissait encore que comme compositeur de musique de piano et beaucoup le discutaient. On le discuta du reste jusqu'à la fin de sa vie.

Les trois ouvrages les plus célèbres du compositeur allemand sont, par ordre de date, *le Freischütz* (Dresde 1819), *Euryanthe* (1823) et *Obéron* joué en Angleterre en 1826. Mais la célébrité ne vint qu'après la mort de leur auteur; ce fut une gloire posthume.

Déjà Weber ressentait les premières atteintes de la maladie de poitrine qui devait l'emporter. Son style original, mélancolique, sa nature contemplative donnaient à ses ouvrages une couleur romantique de nature à impressionner vivement les auditeurs.

Pourtant *le Freischütz,* représenté à Paris à l'Odéon, causa plus d'étonnement que de plaisir. La nouveauté de la forme désorienta le public, mais quelques compositeurs comprirent de suite qu'une nouvelle formule se révélait à eux, féconde en résultats pour l'avenir, et leur opinion d'abord discutée finit par s'imposer.

Le grand critique auquel il faut toujours revenir, tellement ses appréciations sont frappées au coin de la vérité, Fétis, a écrit ceci : « Dans *le Freischütz* le « sentiment de la situation dramatique est bien saisi « et bien exprimé, surtout lorsque cette situation « est empreinte de mélancolie, ou exige une expres« sion énergique ; la nouveauté des formes, des suc« cessions mélodiques et des combinaisons de l'in« strumentation y saisissent. »

Et en effet, Weber est mort en 1826, mais les générations actuelles connaissent et apprécient à leur juste valeur les trois opéras romantiques du compositeur allemand.

CHAPITRE XVII

HUMMEL. — MENDELSSOHN-BARTHOLDI

Hummel naquit à Presbourg le 14 novembre 1778. Élève de Mozart pour le piano, il ne tarda pas à égaler son maître comme exécutant, et il devint chef de l'école de piano moderne allemande.

Les compositions de ce musicien à la fois compositeur et improvisateur valent par la parfaite connaissance de l'instrument, un style châtié et l'application parfaite de certains procédés de mécanisme.

Élève d'Abrechts-Berger pour le contrepoint et l'harmonie, Hummel devint maître de chapelle du prince Esterhazy, d'où il passa d'abord à la chapelle du roi de Wurtemberg, ensuite à celle du grand-duc de Saxe-Weimar. Il écrivit beaucoup de musique religieuse, entre autres trois messes dont une exécutée à la chapelle du prince Esterhazy, un grand nombre de morceaux de musique de chambre, notamment des trios célèbres pour violon, violoncelle et piano, et vingt et un morceaux de musique instrumentale, dont le septuor et la polonaise de la Bella Capriciosa.

Après de nombreux voyages en Russie, en Belgique, en Hollande, en France et en Angleterre où il donna des concerts, Hummel vint se fixer à Weimar. Brouillé depuis longtemps avec Beethoven, il se réconcilia avec lui à son lit de mort.

Comme musique dramatique, Hummel a donné *la Vicende d'amore,* opéra-bouffe en deux actes, *Mathilde de Guise,* opéra en trois actes, *Maison à vendre* (un acte) et *le retour de l'Empereur* (un acte), plusieurs ballets: *Hélène et Pâris, le Tableau parlant, Sapho de Mitylène, l'Anneau magique* et *le Combat magique.*

On a aussi de lui une méthode théorique et pratique pour le piano.

Hummel mourut en 1837.

*
* *

Mendelssohn-Bartholdi, qui s'appliqua comme Hummel à la musique instrumentale, naquit à Hambourg le 5 février 1809. Fils d'un riche banquier israélite, il montra une précocité, une intelligence extraordinaires. Dans son enfance même, on put le comparer à Mozart, tellement l'assimilation des connaissances était chez lui naturelle.

Élève de Zelter pour la composition et de Berger pour le piano, on raconte qu'à dix ans il jouait très correctement les concertos de Wolf. Les auteurs qu'il avait le plus étudiés, J.-S. Bach, Mozart, Beethoven,

formèrent son goût à tel point que, même à ses débuts, ses compositions ne renferment aucune vulgarité.

L'oratorio acquit chez lui une forme parfaite. *Paulus,* son premier oratorio, rappelle la manière de Bach, avec une instrumentation plus vive et plus colorée. Dans *Elias,* autre oratorio que les commentateurs mettent au même rang que *Paulus,* il se montre plutôt l'élève et le continuateur de Mozart.

Innombrables sont ses compositions pour cordes et musique de chambre. Ses quatuors pour violons alto et basse, tout en se maintenant dans le pur classique, ont une couleur jusqu'alors inconnue du quatuor. Quelques commentateurs y voient une pointe de romantisme qui relève en effet la sévère ordonnance de la musique de chambre.

Les ouvertures du *Songe d'une nuit d'été,* de *la Grotte de Fingal* sont des modèles de symphonies. Les chœurs d'*Antigone* et d'*Œdipe-Roi* ont toujours été cités pour l'ampleur de leurs chants et la beauté de leur style.

Attaché à la chapelle particulière du roi de Prusse, Mendelssohn était inspecteur général de la musique religieuse. Bien que par sa fortune personnelle il n'eût pas besoin de travailler pour vivre, son œuvre est considérable, et il est regrettable que sa mort, arrivée en 1847 — il avait alors trente-huit ans — ne lui ait pas permis d'élargir une réputation enviable qui pourtant n'atteignit jamais la popularité.

CHAPITRE XVIII

ROSSINI

Rossini (Joachim), né à Pesaro (Vénétie) en 1792, était le fils d'un pauvre artiste ambulant et d'une mère romagnole très jolie qui portait le nom de Guidarini. L'enfant fut destiné par son père à être enfant de chœur. A dix ans, on lui donna comme professeur Tesci de Bologne, qui lui enseigna les premiers principes de l'harmonie; Stanislas Mattei ensuite lui enseigna le contrepoint. Au bout de quinze mois de leçons, il composait une cantate, mais son premier ouvrage théâtral, *Demetrio e Polibio,* ne date que de 1810.

De Bologne, Rossini se rendit à Venise, où il fit représenter *la Cambiale di matrimonio* et en 1812 l'*Inganno felice*. S'étant épris d'une chanteuse, il partit pour Milan où il donna *la Pietra del paragone*. Ces ouvrages, inspirés par une abondance mélodique intarissable, se ressentaient toutefois de la rapidité de leur écriture. On trouvait que ce jeune Italien composait trop vite, aussi lorsqu'il vint à Pa-

ris fut-il reçu assez froidement par Berton, qui lui reprocha ses fautes de composition. Rossini, peu satisfait de la façon véritablement hostile dont il était accueilli en France, comprit qu'il fallait attendre et il retourna en Italie où il donna successivement l'*Occasione fa il ladro* et, à la Felice de Venise, *Tancredi*, qui excita des fureurs d'enthousiasme. Ce fut un triomphe tel que Rossini n'en connut pas de plus grand, même avec *Guillaume Tell*. Les gens du peuple popularisaient ses motifs, les gondoliers chantaient les airs de *Tancrède* et l'on raconte que les juges au tribunal durent plusieurs fois réfréner les chansons murmurées dans l'auditoire. Et pourtant le fameux air « di tanti palpiti » avait été composé pendant que son cuisinier lui confectionnait un plat au riz.

La verve de Rossini en effet était prodigieuse et il partageait son temps entre la flânerie et les intrigues amoureuses. Stendhal a dit de lui « qu'il n'était pas l'amour-passion, mais l'amour-caprice ». Se levant tous les jours à midi, passant la journée au café ou en promenades, on se demandait où et quand il travaillait. En réalité son esprit ne cessait d'être en activité et il produisait, en jouant aux dominos, dans la rue ou au lit. On a écrit encore « qu'il marchait entouré de mélodies comme d'un essaim d'abeilles ».

Après avoir composé *Italiana in Algeri*, puis *Turco in Italia*, Rossini passa à Naples, où en 1815 l'impresario Barbaja l'engagea à raison de 15 000 livres

par an. C'est là qu'il connut la signora Colibran, qu'il devait par la suite épouser.

Dans cette période de sa vie, la production du jeune maître fut intarissable; quinze jours lui suffisaient pour composer un ouvrage. On lui doit *Elisabeth reine d'Angleterre* (1815), succès incontesté. Son engagement étant terminé avec Barbaja, non sans difficultés, Rossini partit pour Rome, où il fit représenter, le 26 octobre 1816, au théâtre Argentina, *il Barbiere di Siviglia,* puis quelques mois après, à Naples, *Otello.* Ensuite le jeune compositeur parcourut l'Italie, donna à Rome *la Cenerentola,* à Milan, *Gazza ladra,* puis encore à Naples (mai 1819) *la Donna del lago, Armide, Ermione, Bianca e faliero,* et *Maometto II,* qui devint en France *le Siège de Corinthe.*

L'accueil de la France le décida à tourner ses vues vers l'Autriche. A Vienne, son succès fut tel que des honneurs presque souverains lui furent rendus. *Thor,* joué à Kartner le 13 avril 1822, fut un triomphe, ainsi que *Zelmira* qui coïncida avec son mariage avec la Colibran. Très habile, il retapait ses premiers essais, les corrigeait; c'est ainsi qu'il fit applaudir aux Viennois, sous le nom de *Corradino,* son ancien opéra *Mathilda di Sabran,* échoué à Rome.

Malgré tout, le désir de conquérir le public français hantait l'esprit du compositeur. Il donna à Naples son dernier opéra, *Semiramide,* dont le succès devait l'imposer à Paris.

Les débuts pourtant n'y furent pas heureux. L'hostilité sourde de Berton et de Paër, qui avaient beau jeu de disséquer les partitions du musicien italien, l'insuccès, au moins au début, du *Barbier de Séville* rendaient la critique aisée ; sa syntaxe musicale en effet n'était pas sans reproches. Malgré tout, son génie s'imposa, et les ouvrages qui suivirent allèrent aux nues. *Le Siège de Corinthe, Moïse,* un oratorio transformé en opéra, *le Voyage à Reims* écrit pour le sacre de Charles X et qui devint *le Comte Ory,* toutes ces partitions montrèrent les impérissables beautés d'un style peut-être insuffisamment châtié, mais toujours saisissant et original. Du reste Rossini s'étudiait davantage. Au contact de Cherubini, de Lesueur, d'Auber, sa manière se transformait, son orchestre était plus puissant, plus travaillé, plus sonore.

C'est à cette époque (1829) que Rossini donna son chef-d'œuvre, *Guillaume Tell,* son dernier ouvrage écrit dans toute la maturité de son talent. Le succès fut incontesté ; les airs : « O Mathilde ! », le trio de la conjuration, « Asile héréditaire » soulevèrent la salle d'enthousiasme. Sans doute satisfait, arrivé à son but, Rossini ne produisit plus rien.

On s'est perdu en conjectures sur le silence obstiné de ce génie. Les uns y virent une sourde jalousie contre Bellini et Donizetti ses émules et ses rivaux applaudis, d'autres crurent que la Révolution de 1830, en brisant ses relations, éteignit la source

de sa production. Toujours est-il que Rossini se retira du théâtre, vécut d'une vie bourgeoise — il venait de se remarier après avoir perdu sa première femme — et mit toute sa gloire à confectionner du macaroni.

Retiré dans son appartement du boulevard Montmartre, il affectait de mépriser la musique, même la sienne, qu'il adorait au fond, et il plaisantait ses confrères, notamment Halévy et Meyerbeer, disant qu'il ne reprendrait la plume que lorsque « les Juifs auraient fini leur sabbat ». Il recevait beaucoup, les critiques assistaient à son petit lever comme à celui d'un roi, il contait des anecdotes avec une verve intarissable et passait partout le premier, comme si cela lui était dû. Blaze de Bury a dit de lui que « lorsqu'il parlait, son style ressemblait plus à Faublas qu'à Plutarque ».

Au fond, il est probable que Rossini, en dédaignant sa propre renommée, feignait l'indifférence, de même que sous ses apparences de scepticisme il était en réalité superstitieux et crédule.

Il retourna en Italie vers 1835, mais Paris lui manquait. Il y revint et sortit de sa retraite volontaire pour donner en 1841 le *Stabat Mater,* oratorio peut-être de second plan, mais que la renommée a consacré comme l'égal des productions religieuses des grands maîtres.

Rossini sentit, vers 1855, les premières atteintes de la maladie de la pierre, qui pourtant n'altérait

pas sa bonne humeur. Sa dernière production date de 1867, où il écrivit la cantate de l'Exposition universelle. Sans doute la musique allemande l'avait influencé, car il s'y livra à une véritable orgie de ces sonorités orchestrales qu'il détestait. Ce fut cette même année qu'à l'occasion de la cinq centième représentation de *Guillaume Tell,* les artistes de l'Opéra lui offrirent une couronne d'or aux applaudissements du monde entier. L'année suivante (1868) la mort enlevait le glorieux compositeur.

Blaze de Bury a dit de Rossini « qu'élève d'Haydn, « il connaissait toutes les dissonances et les modu- « lations de l'orchestre, mais que s'il avait emprunté « aux Allemands leur orchestre, il avait toujours res- « pecté leur métaphysique ». La vérité est que chez Rossini la phrase mélodique passait avant tout, mais qu'il dut à son séjour en France de concilier les progrès de l'harmonie moderne avec l'impérieux besoin de la mélodie.

L'Italie peut revendiquer Rossini comme un de ses plus glorieux enfants.

Rubini (1795-1854). — Célèbre ténor italien, né à Bergame, où il était choriste au théâtre de la ville. Refusé à Milan, il alla passer en 1815 le carnaval à Brescia. Le fameux Barbaja, l'impresario de Rossini, l'engagea à Naples aux appointements de 80 ducats par an, qu'il réduisit à 70. Le premier ouvrage où Rubini se fit apprécier fut la *Gazza ladra,* et ses appointements passèrent à 60 000 francs.

Engagé au Théâtre-Italien de Paris en 1825, Rubini créa les

principaux ouvrages de Bellini : *la Somnambule, Anna Bolena,* puis il passa en Russie, où le czar Nicolas le nomma directeur du chant, avec le grade de colonel. Ses appointements s'élevaient à 200 000 francs. Rubini se retira à Romano, qui avait le titre de duché.

D'abord ténor à roulades, Rubini changea son genre. Son chant était large, pathétique, et l'expression et la force en étaient remarquables.

Falcon (Marie-Cornélie), 1812-1897. — Entrée au Conservatoire de musique, la Falcon en sortit en 1831 avec un premier prix de chant. En 1832, elle débuta à l'Opéra dans *Robert le Diable,* de Meyerbeer. Sa beauté fit sensation. Sa voix avait une pureté de cristal. En 1833, elle créa Amélie dans *Gustave III,* en 1835, Rachel de *la Juive* et en 1836 Valentine des *Huguenots.* Ceux qui l'ont connue ont été unanimes à la trouver sublime. Le duo du quatrième acte des *Huguenots* lui valut un triomphe sans précédent. Le métal et le timbre de sa voix étaient incomparables et les maîtres, n'osant la conseiller, s'inclinaient devant sa volonté. En 1837, sa santé s'altéra, puis elle guérit. En 1840, elle tenta sa rentrée dans le rôle de Rachel qu'elle aimait ; la voix était éraillée, terne et sans éclat ; la malheureuse artiste s'arrêta et fondit en larmes. Le public en vain lui prodigua ses applaudissements, on ne la revit plus au théâtre. Depuis, elle professa en Russie et revint à Paris où elle habitait un appartement rue de Rivoli. C'est là qu'elle mourut, presque ignorée, en 1897.

CHAPITRE XIX

SCHUBERT

Nous terminerons la série des compositeurs non compris dans les contemporains par François-Pierre Schubert né à Vienne en 1797. Fils d'un maître d'école, il eut comme professeur de musique Michel Holzer. Enfant de chœur à la chapelle impériale, il travailla le piano et le violon et devint d'une certaine force sur ces deux instruments. Il prit aussi des leçons d'harmonie de Rueziezka, organiste de la cour, et de Salieri pour le chant et la composition.

Comme tous les débutants, Schubert s'essaya dans tous les genres, opéras, opéras-comiques, symphonies, musique de chambre et morceaux de chant. Il ne trouva le succès immédiat que dans les chansons, ou *lieder*, qui parurent, à l'époque, d'un style spécial et tout à fait neuf. Dans cette musique de véritable intimité, la justesse de l'expression frappa les connaisseurs. On remarqua que l'accompagnement de chacune de ces mélodies, aussi bien dans sa tonalité que dans ses détails, formait un tout complet,

admirablement écrit pour les chanteurs. Il suffit de citer les principaux lieder qui sont aujourd'hui sur tous les claviers : *la Sérénade, l'Adieu, l'Ave-Maria, les plaintes d'une Jeune fille, le Roi des Aulnes, le Voyageur*, etc.

Beaucoup de personnes ne connaissent que le recueil des quarante mélodies qui ont rendu son nom célèbre, mais il en existe en réalité plus de trois cents, dont quelques-unes sont restées manuscrites, et dont beaucoup d'autres eurent comme interprètes des chanteurs remarquables, les Nourrit et les Wartel.

Comme producteur de musique instrumentale, Schubert n'est guère apprécié que depuis quelques années. Les orchestres d'Allemagne inscrivirent à leurs programmes, d'abord la symphonie inachevée dont l'andante est d'une poignante tristesse. Il existe encore sept autres symphonies et six messes encore très peu jouées.

Citons encore un grand quatuor en *fa*, le quatuor en *la* mineur, le quintette en *la*, un *Tantum ergo*, une messe à quatre voix et orchestre, une antienne pour quatre voix et orgue, et le vingt-troisième psaume, puis des trios et des quatuors de musique de chambre.

Au théâtre, Schubert ne connut pas le succès ; son premier ouvrage, *le Chevalier du miroir*, ne réussit pas. En 1814 *le Château du diable*, joué à Vienne, n'obtint qu'un petit nombre de représentations. Puis vinrent successivement *Fernando, Rosamunda, les*

Conjurés. En 1815 *les amis de Salamanque*, opéra-comique en deux actes, obtint un succès d'estime, ainsi que *la Caution*, trois actes représentés en 1816. La féerie musicale tenta encore ce grand esprit, qui n'y réussit pas davantage avec *la Harpe* (1820). Son dernier ouvrage représenté (1) a été un opéra-comique, *Fierabras*, dont la critique a peu parlé.

Venu à une époque de transition, trop peu classique et d'autre part trop moderniste, Schubert était volontiers comparé à Mendelssohn dont il n'avait pas la couleur, à Mozart dont il ne possédait pas l'abondance et la facilité, et même à Weber dont il était loin d'égaler la virtuosité de pianiste; mais ce que la nature lui avait donné dans une large mesure, c'était la fraîcheur et la vraie peinture des sentiments.

Schubert mourut en 1828 d'une maladie de langueur. Il n'a été en réalité célèbre qu'après sa mort.

(1) Certains auteurs prétendent que cet ouvrage n'a jamais été mis à la scène.

DEUXIÈME PARTIE

I

Le Clavecin bien tempéré.

(J.-S. BACH)

Le Clavecin bien tempéré, traduction bien inexacte du mot allemand *Wohltemperirte* (clavier), est un recueil d'œuvres pour le clavier écrites à l'origine pour le *clavicorde,* instrument favori de J.-S. Bach, et non pour le clavecin, ainsi que le titre semble le faire croire.

Bach traitait magistralement la fugue pour orgue ; il voulut en faire de même pour le clavier, et il réalisa son idée dans le courant de l'année 1722.

Ce recueil contient les préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons, concernant aussi bien la tierce majeure ou *ut, ré, mi,* que la tierce mineure ou *ré, mi, fa,* à l'usage de la jeunesse studieuse ainsi que de ceux qui sont déjà habiles en musique et qui ont du temps à y consacrer.

Il s'agit donc d'une étude sur les vingt-quatre tons majeurs et mineurs par mouvement direct et par mouvement contraire. Plusieurs de ces tons étaient à l'époque peu usités, et Bach en facilita l'étude par un nouveau doigté et par un système nouveau d'accord du clavicorde et du clavecin.

M. David a démontré dans son ouvrage que Bach n'avait pas coordonné les vingt-quatre tons selon la loi de leur affinité intime, mais selon leur suite chromatique ascendante.

Fétis estime que « cet ouvrage n'en est pas moins « une des plus étonnantes productions musicales du « XVIIIe siècle, quoique rempli d'incorrections et de « bizarreries. Les préludes sont tous excellents ; « quant aux fugues, malgré les défauts qui viennent « d'être signalés, on y trouve une abondance d'idées « peu commune, des modulations inattendues et de « grand effet, et ce que Bach seul a su faire, les « fugues à trois et à quatre parties conservant le « même nombre jusqu'à la fin, quels que soient les « obstacles du doigté. Au surplus, ce défaut de « correction tient à ce que Bach exécutait ses fugues « dans un mouvement rapide et qu'il savait que les « rencontres de dissonances non préparées sont peu « remarquables dans la vitesse et que toutes les in- « corrections sont absorbées par le sentiment tonal, « quand celui-ci est bon. »

Cherubini s'étonnait qu'un aussi grand musicien pût se rendre coupable de ce manque de correction,

qui produit, en effet, des duretés et des dissonances désagréables à l'oreille ; mais il convient d'ajouter qu'en général, chez Bach, les modulations inattendues enlèvent rapidement l'impression de dureté produite par des retards précédents.

Le Clavecin bien tempéré comporte quarante-huit préludes et fugues dans tous les tons et dans tous les modes majeurs et mineurs. Ce qu'on doit y remarquer, c'est la variété pour ainsi dire infinie des vingt-quatre fugues. Chacune diffère absolument de la précédente, et si Bach a pu conserver les moins châtiées ou celles qui affectent encore un caractère d'inexpérience, c'est sûrement qu'elles valent comme étude de mécanisme.

Des préludes, le plus célèbre est le premier, immortalisé par Gounod qui a composé sur sa trame son admirable *Ave Maria*. Ces préludes sont tous dans la forme unique adoptée pour ce genre de morceaux.

« Jouez souvent les fugues de Bach, a dit Schu-
« mann. Faites votre pain quotidien du *Clavecin bien*
« *tempéré* ; à lui seul il vous fera devenir bon
« musicien ».

La seconde partie du *Clavecin bien tempéré* se distingue par un caractère nouveau donné à la fugue ; mais ce n'est pas une production nouvelle, car dans les six dernières années de sa vie Bach s'occupait à donner à ses travaux les plus importants une forme définitive.

C'est dans *le Clavecin bien tempéré* que Bach a posé ce principe que le pouce doit être employé deux fois dans l'octave de la gamme. Avant Bach et Couperin, beaucoup d'organistes interdisaient dans le doigté l'usage du pouce.

Les trois fugues et préludes les plus connus ont les n°s 1, 8 et 17. Ils sont construits sur le même modèle ; pourtant le prélude n° 1 est assez long, et la fugue (moderato maestoso) ne contient que 27 mesures avec, à la main droite, un chant et une variation.

Le n° 8 commence « lento moderato » par un prélude à trois-deux, avec trois blanches par mesure et une armure de six bémols. La fugue est plus développée que les précédentes (1).

L'édition la plus employée est due à Charles Czerny, qui avait vu exécuter la majeure partie de ces numéros par Beethoven. Suivant cet auteur, « *le Clavecin bien tempéré* a pour but : 1° d'apprendre à tenir les mains bien tranquilles, même pendant les passages les plus compliqués ; 2° de pouvoir faire entendre chaque voix indépendamment des autres, ainsi que de jouer bien conséquemment et en même temps d'une manière exactement liée ».

(1) Bach n'a pas hésité à réduire les préludes qu'il trouvait trop longs. Le prélude en *ut* majeur de la première partie et en *ut* dièze majeur de la seconde ont été raccourcis de moitié. En revanche, Bach était parfois trop concis. Voir le prélude en *ré* mineur (3e version).

Judas Macchabée.

(Oratorio de Hændel)

Hændel écrivit *Judas Macchabée* en trente-deux jours, du 9 juillet au 11 août 1746, et l'exécution en fut donnée pendant la saison de 1747 à Covent Garden. Quelques auteurs ont prétendu que cet oratorio avait été composé en vue des abonnés des concerts sacrés, auxquels Hændel était redevable d'une dernière audition de musique inédite; mais il y a confusion dans l'esprit de ces commentateurs. En réalité, Frédéric prince de Galles fit la commande de cet oratorio à Hændel, afin de célébrer le retour de son frère le duc de Cumberland, vainqueur de Charles-Édouard, fils aîné du prétendant, le 16 avril 1746. A cette date, les troupes de Georges II avaient remporté la victoire de Culloden.

Hændel désigna lui-même le sujet à son librettiste ordinaire, Thomas Morell, auteur de précédents oratorios, et comme il fallait un sujet guerrier, il choisit l'épisode de *Judas Macchabée.*

Judas Macchabée, à la tête des révoltés contre Antiochus Épiphane qui voulait imposer au peuple

d'Israël la langue, les mœurs et jusqu'à la religion des Syriens, fut d'abord vainqueur à Emmaüs et à Hébron, puis périt en combattant contre Demetrius Soter (161 ans avant J.-C.).

L'oratorio est divisé en trois parties et comprend en tout soixante-sept morceaux détachés, vingt-cinq pour la première partie, vingt-quatre pour la seconde et dix-huit pour la troisième.

Le rôle de Judas est confié à un ténor ; la distribution comporte deux basses, Simon Pontefice et Natanaele, deux sopranos dramatiques et quelques choryphées, un guerrier, un messager, un homme du peuple.

L'ouverture en *si* bémol est assez courte et un chœur du peuple lui succède. Vient ensuite un duetto entre les deux chanteuses et le fameux air de Judas en *ré* majeur. Citons encore un largo en *la* majeur, genre dans lequel Hændel est passé maître et un terzetto pour alto, ténor et basse.

Les morceaux sont tellement nombreux qu'il nous suffira d'indiquer un chœur de guerriers, « *Vinti son gia* », qui a de l'allure et du rythme ; un air de Guida, qu'on doit chanter *sotto voce* ; le chœur à quatre temps qui ouvre la troisième partie ; ces morceaux sont considérés comme les meilleures pages de l'ouvrage. Il est resté un air de basse solo accompagné par des batteries de doubles croches et que la voix du chanteur peut mettre facilement en lumière, ainsi que le chœur final « *Alleluia amen !* »

Judas Macchabée fut un succès immense. Hændel conduisit en personne pendant trente-huit fois l'exécution et à la trentième la recette monta à quatre cents livres, environ 10 000 francs. Les Juifs d'Angleterre considérant cet épisode comme un des plus glorieux de leur histoire nationale, s'y rendirent en foule. Et pourtant aujourd'hui cet oratorio est presque oublié. *Le Messie* ayant accaparé la faveur publique, il n'est rien resté de l'œuvre qui pouvait le mieux soutenir le parallèle avec l'oratorio favori des Anglais.

Le célèbre chœur appelé dans l'édition anglaise « *See the conquering hero comes* (1) » a été intercalé postérieurement et provient de l'oratorio *Josué*. Miss Hawkins, dans ses mémoires, raconte qu'Hændel, à un de ses amis trouvant ce chœur inférieur à certaines autres œuvres, se contenta d'affirmer « que ce chœur deviendrait plus populaire que ses plus belles œuvres ».

Hændel ayant été atteint de cécité fut obligé de dicter à Smith quelques morceaux de *Judas Macchabée,* notamment le chœur qui dans l'édition originale commence par les paroles « *Tune your harps* » [Et maintenant, accordez vos harpes] et le duo « *Sion now her head shall raisi* » [que Sion maintenant relève la tête].

(1) Traduction « Voyez, il vient le héros conquérant ». Ce chœur en Angleterre est très populaire. Il est devenu patriotique et il n'est pas rare de l'entendre chanter par les masses dans les manifestations.

Orphée

DE

GLUCK

Orphée, opéra en trois actes, paroles françaises de Moline, musique de Glück, fut représenté le 2 août 1774 à l'Académie royale de musique, mais auparavant Glück avait composé sa partition sur un livret italien de Calzabigi, et la représentation en avait eu lieu en 1764 à Vienne. Le librettiste italien inspiré par Virgile avait su tirer des *Géorgiques* un poème fertile en situations dramatiques.

Moline suivit assez fidèlement dans sa traduction le texte de Calzabigi; mais Glück dut transposer pour le haut-contre de Legros le rôle écrit pour la sopraniste Guadagni; il y joignit quelques traits parasites et des notes d'agrément. Heureusement Mme Pauline Viardot, inimitable dans ce rôle, nous rendit en le transposant les effets primitifs de Glück.

Au début, l'action s'ouvre sur les funérailles d'Eurydice. Un chœur sombre commente la douleur de l'assistance interrompue par les plaintes d'Orphée, en syncopes, d'un effet de tristesse saisissant. Resté seul,

Orphée, dans deux strophes, dépeint son chagrin. Les récits successivement à trois et à quatre temps montrent l'égarement momentané de son esprit. Puis vient l'ariette de l'amour et un grand air à vocalises.

Le second acte nous montre la descente d'Orphée aux enfers. Le chœur des démons et des larves « *Quel est l'audacieux !* » est une pure merveille. Il commence piano pour gronder, éclater sous l'irritation du peuple infernal, puis le chant d'Orphée apaise toutes ces clameurs. L'air « *Laissez-vous toucher par mes pleurs !* » est d'une accentuation pathétique qui transporte.

Le troisième acte, aux Champs-Élysées, respire une sérénité inaltérable. L'air d'Eurydice, le chœur des ombres heureuses produit une sensation de calme délicieuse. Le duo qui suit, très long, n'apparaît pas comme la meilleure partie de la partition, bien que le motif « *Fortune ennemie* » soit cité par certains auteurs comme une merveille d'émotion.

Mais l'air capital « *J'ai perdu mon Eurydice* » est au dernier acte ; c'est un modèle qui sert à juger la science du chant et l'étendue de l'organe des contraltos qui s'y risquent.

Orphée, joué à Parme aux fêtes du mariage de l'infant, eut un succès énorme ; à Paris, en plein cœur de l'été, il fut donné cinquante fois de suite. Une reprise en 1859 au Théâtre-Lyrique avec le ténor Roger et Mme Viardot a été fort appréciée. Depuis, l'Opéra-Comique a conservé l'ouvrage à son répertoire.

Symphonie en sol *mineur*

DE

MOZART

La symphonie en *sol* mineur est la quarante-huitième et l'avant-dernière symphonie de Mozart. Elle est aussi l'une des plus connues du maître, peut-être même la plus célèbre. Composée à Vienne en 1788, elle a été orchestrée et terminée le 25 juillet de la même année. Elle fait donc partie du groupe des trois symphonies que, dans sa prodigieuse fécondité, Mozart écrivit à la suite et presque en même temps. Elle se place en effet, comme date, entre la symphonie en *mi* bémol composée le 26 juin 1788 et celle en *ut* majeur, du 10 août de cette même année.

Cette symphonie est divisée en quatre parties : un allégro, un andante, un menuet et un finale.

L'allégro molto exprime la joie et la vivacité et, bien qu'écrit en quatre temps, aucune lourdeur ne s'y fait sentir. Les violons détaillent un chant ravissant qui passe successivement dans toutes les parties du quatuor pour se terminer sur un effet de sonorité.

L'andante, en six-huit, contient deux reprises ; le sentiment qui s'en dégage est d'un charme exquis. La cadence finale avec les triples croches en triolet aux premiers violons produit sur les auditeurs un effet certain.

Le menuet, écrit à trois-quatre en *si* bémol, est suivi d'un trio en *sol* majeur qui s'enchaîne. Enfin le finale (allégro assai) écrit avec un *c barré* à l'armure, se joue en deux temps, dans un mouvement uniformément accéléré. Il contient deux reprises et est ramené à la seconde dans le ton initial de la symphonie. Les gammes descendantes des violons, l'intervention habile du hautbois, des bassons et des cors font de ce finale un des modèles du genre.

Le Conservatoire a donné, dans le répertoire de ses concerts, la première place à cette symphonie qui, conçue sur un plan plus large que ses devancières, révèle un changement de manière. On peut dire qu'elle prépare l'œuvre future de Beethoven.

La Sonate pathétique.

Opéra 13, 8e sonate.

(BEETHOVEN)

Cette sonate en *ut* mineur, dédiée au prince Lichnowsky, est certainement la plus célèbre de toutes puisque Beethoven de son vivant corrigea les épreuves de la trentième édition. L'adagio de la pathétique passe pour un modèle de grandeur calme, et les arrangements de Czerny ou de Greulich, la métronomisation de Moschelès, n'en ont pas modifié l'allure.

La phrase de l'adagio rappelle celle de la sonate en *ut* mineur (opéra 10) et se rapproche un peu de la manière de Weber dans *le Freischütz*. Le rondo paraît peut-être un peu sautillant étant donné l'héroïsme de la sonate, mais il doit être interprété pathétiquement ; il ressemble d'ailleurs au finale du quatrième quatuor en *ut* mineur de Beethoven. Les exécutants remarqueront la 78e mesure de ce rondo, phrase syncopée qui égale la rentrée des contrebasses jouant en pizzicati sur la tonique de *la* bémol dans le finale du septuor.

L'introduction (grave) peut se comparer à celle de la *dernière* sonate op. 111 de Beethoven. On y voit comme un reflet de la vie du maître remplie de déboires et d'amertumes.

Le critique de Lenz raconte dans son ouvrage sur Beethoven qu'il existait en Russie une sonate pathétique de Lipawski qui rappelle le style de la sonate de Beethoven « dans les choses secondaires, dans la notation, dans les accompagnements, dans la manière d'entrecouper un allégro de quelques mesures d'un adagio épisodique, dans le patron, dans la disposition, dans l'intitulé. » On a supposé que cette sonate était antérieure à celle de Beethoven, parce que Lipawski jouissait de toute sa célébrité en l'année 1790, alors que la pièce de Beethoven ne parut qu'en 1796 ; mais il semble au contraire que la sonate russe est en réalité postérieure à celle de Beethoven, dont elle serait une pâle imitation.

Il est à remarquer que le scherzo manque dans la sonate pathétique. Elle débute par un quatre temps, grave, relativement bref, dix mesures d'exposition terminées par une chromatique suivie d'un point d'orgue, que nous retrouverons deux fois dans le cours de l'allégro qui suit, comme un rappel du premier motif et destiné à tempérer l'ardeur de cet allégro à quatre temps en *mi* bémol que l'exécutant doit jouer *con brio,* sans pour cela exagérer le mouvement.

A la quarantième mesure une marche de basse

de quatre notes forme l'appui d'un délicieux passage en appogiatures que nous retrouverons plusieurs fois dans le cours de l'allégro et qui doit être interprété avec un mol abandon. Une rentrée de dix mesures en gammes descendantes très liées ramène le motif grave du début qui disparaît presque aussitôt sur un decrescendo. L'allégro reprend ensuite avec une nouvelle vigueur, mais cette fois en *ut* et avec un développement presque identique au premier motif. Pourtant, au bout de soixante mesures, le ton initial reparaît, et l'allégro se termine après une réapparition du grave sur quelques mesures d'accords plaqués.

L'adagio cantabile en *la* bémol est un des plus curieux de Beethoven en ce sens qu'il indique un changement de manière ; il est tout à fait romantique. Le cantando demande à être rendu avec beaucoup d'expression et les batteries de la main gauche doivent se faire très égales, tout en laissant beaucoup de fermeté aux deux noires fondamentales de la basse. Un crescendo sur deux toniques de *ré* naturel et *ré* bémol exprime bien le pathétique du thème développé : tout ce qui suit est d'une teinte douce et mélancolique qui continuera jusqu'au point d'orgue final, à l'exception des trois avant-dernières mesures, très fortes et qui forment le contraste presque obligé de la terminaison.

Le rondo plus développé que l'andante doit être lié à la main gauche, justement pour lui éviter ce

caractère sautillant dont nous parlions au début. Il ne faut pas non plus, pour le même motif, en exagérer le rythme, ce qu'on a tendance à faire, l'exécution de la sonate étant relativement aisée. On remarquera la rentrée à la cinquante-huitième mesure très employée chez Mozart et que Beethoven lui a empruntée. L'agitato indique le sentiment tumultueux, la passion dominée jusqu'alors et qui éclate : le mouvement doit être accéléré sans altération apparente jusqu'aux dernières mesures alternativement forte et piano.

Il est bien peu de pianistes qui n'aient travaillé la sonate pathétique.

Richard Cœur-de-Lion.

(GRÉTRY)

Cet ouvrage portait sur l'affiche le titre de comédie en trois actes en prose mêlée d'ariettes, paroles de Sedaine, musique de Grétry.

Il fut représenté pour la première fois le 21 octobre 1784 par les comédiens ordinaires du roi. Le poème, quoique rempli d'invraisemblances et d'anachronismes, est un des plus intéressants du répertoire. L'action, quoique simple (la délivrance d'un roi chevalier par le fidèle Blondel), est puissante car le sentiment qui l'inspire, la reconnaissance, est un de ceux qui séduisent le spectateur.

Grétry a dit de sa partition que son principal mérite était l'unité. « L'ouverture, écrit-il, indique « assez bien que l'action n'est pas moderne. Les per- « sonnages nobles prennent un ton moins suranné « parce que les mœurs des villes n'arrivent que plus « tard dans les campagnes. L'air « *Richard, ô mon* « *roi!* » est dans le style moderne, parce qu'il est

« aisé de croire que le poète Blondel anticipait sur « son siècle, et il se vieillit dans les traits de la « musique lorsqu'il chante « *La paix, mes bons « amis !* »

Il est à présumer que le public s'est fort peu soucié de tous les effets cherchés par Grétry ; toujours est-il que *Richard Cœur-de-Lion* constitue le point culminant de sa carrière. Tout ce qu'il écrivit ensuite parut médiocre, ou du moins ne renferme pas de pareilles beautés.

Les morceaux les plus appréciés sont les couplets d'Antonio : « *La danse n'est pas ce que j'aime* », l'air fameux de « *ô ! Richard !* », une fine chanson de Blondel : « *Un bandeau couvre ses yeux !* ». Au second acte, une phrase d'une grande largeur commence l'air de Richard « *Si l'univers entier m'oublie* », mais elle manque de souffle et ne continue pas. Le duo entre Richard et Blondel « *Une fièvre brûlante* » est d'une inspiration sans tache. Le motif principal revient jusqu'à neuf fois dans la partition avec des combinaisons nouvelles. Le finale « *Sais-tu ? Connais-tu ?* » a du mouvement et de la vigueur. Le dernier acte contient seulement un ensemble des plus intéressants : « *Sa voix a pénétré mon âme* ».

Cette partition a été reprise en 1841 à l'Opéra-Comique avec une nouvelle instrumentation d'Adolphe Adam, qui a ajouté au duo de « *La fièvre brûlante* » un trémolo de violons imitant le battement du pouls. Elle n'a jamais depuis quitté le répertoire.

Joseph.

(MÉHUL)

Joseph, opéra-comique en trois actes, paroles d'Alexandre Duval, musique de Méhul, a été représenté au théâtre Feydeau le 17 février 1807.

Duval resta dans la tradition des personnages de la Bible et, en dépit d'une certaine emphase intempestive, peut-être nécessaire sous le premier Empire, construisit un livret renfermant des scènes naïves et touchantes.

Un style puissant et grandiose, une instrumentation d'une vigueur et d'une clarté admirables font de cette partition un modèle du genre. Les voix, soutenues par un accompagnement délicat et varié, sont traitées avec compétence et parfaite connaissance des registres.

Le sujet du livret n'est qu'un épisode de la vie de Joseph : c'est, à proprement parler, Joseph vendu par ses frères. Les personnages sont Jacob et ses douze fils, un seul personnage féminin dans la distribution, celui de Benjamin, (toujours confié à une

cantatrice), Duval n'étant pas tombé dans l'erreur de Baour-Lormian, qui avait introduit une intrigue amoureuse dans sa tragédie de *Joseph*.

L'ouverture de l'opéra commence par un adagio d'une grande pureté où les cordes ne jouent qu'à deux parties. Vient ensuite le très beau chœur « *Dieu d'Israël* », chanté par les Hébreux au lever du soleil pendant le sommeil de Jacob. Le thème de ce chœur est emprunté à la mélopée liturgique et plus exactement au huitième mode du plain-chant, qui prend aussi le titre d'*hypomixolydien* et qui donne au morceau un caractère religieux. Nous trouverons dans le cours de la partition des cadences liturgiques, souvenirs du séjour de Méhul au couvent des Prémontrés, où il remplissait les fonctions d'organiste.

Après un quatuor intéressant, le grand air de ténor « *Vainement Pharaon, dans sa magnificence* » est d'une véritable force d'expression et le pathétique y règne avec une mélodie animée.

La romance « *A peine au sortir de l'enfance* » est d'un accent naïf et pénétrant. L'air de Siméon « *Non, l'Éternel que j'offense* », avec ses accords grondants et le decrescendo qui indique la nécessité pour la famille de cacher son trouble, expriment des sentiments qui seront encore plus développés dans le finale « *Son aspect me fait horreur !* »

Un dessin de basses et de contrebasses sur des tenues d'altos forme une marche harmonique très curieuse jusqu'au passage « *Reprenons mon empire*

sur ce cœur agité », où des accords plaqués aux instruments à vent peignent l'esprit de Joseph maître de lui-même.

Le chœur des Hébreux du second acte est une prière en plain-chant exposée par les hommes, ensuite par les femmes, enfin par les hommes et les femmes réunis. La romance de Benjamin « *Lorsque la mort trop cruelle* » vaut par le timbre des instruments employés. L'alto et les basses commencent, les bassons et clarinettes reprennent, les violons viennent ensuite et les flûtes terminent. Le second couplet est accompagné par un pizzicato des cordes d'un curieux effet.

La prière de Jacob « *Dieu d'Abraham* » renferme une belle phrase de basse, et le chœur des jeunes filles de Memphis est disposé excellemment pour les voix avec un joli accompagnement de harpes.

Citons encore le duo entre Jacob et Benjamin « *O toi, le digne appui d'un père* », tellement simple qu'une note ne saurait disparaître dans l'une des trois parties de l'accompagnement. Ce duo vaut surtout par l'opposition des voix ; un jeune homme et un vieillard sont en scène et le compositeur peut varier ses timbres et ses intonations.

On peut dire que dans *Joseph* la mélodie et l'harmonie sont étroitement unies et que la simplicité des moyens employés n'exclut pas pour cela la variété des voix et des timbres.

Joseph est aussi célèbre en Allemagne qu'en France, où il a toujours excité beaucoup d'enthousiasme,

surtout par la fameuse scène de la malédiction de Jacob. De tous les ténors qui se sont attaqués au rôle de *Joseph,* le seul qui ait laissé un souvenir inimitable est Ponchard. Remonté en 1851 par M. Perrin, l'opéra a été repris au Théâtre-Lyrique.

En 1899, deux reprises simultanées furent faites à l'Opéra-Comique et à l'Opéra et, dans ce dernier théâtre, avec des récitatifs de M. Bourgault-Ducoudray, qui remplacèrent avantageusement le dialogue boursouflé et un peu naïf d'Alexandre Duval.

La Dame Blanche.

(Boieldieu)

La Dame Blanche, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe, a été représentée à l'Opéra-Comique le 10 décembre 1825.

Depuis plus de soixante-quinze ans, cet ouvrage brille au premier rang. Autour de lui, tout s'est transformé. Les mélodies naturelles ne suffisent plus si elles ne sont accompagnées d'une orchestration savante, compliquée, qui renferme les procédés quelquefois les moins conformes aux lois de la tonalité ; *la Dame Blanche* est encore debout, ressource perpétuelle des directeurs dans l'embarras.

La scène se passe en Écosse en 1759, et Scribe en a emprunté le sujet à Walter Scott. Sans connaître le procédé du leit-motive inventé, Boieldieu a dépeint chaque personnage par une phrase mélodique. Pour la première fois, le compositeur a écrit une ouverture renfermant les phrases des principaux morceaux. C'est un procédé qui a été souvent employé depuis par les compositeurs subséquents.

Voici une analyse succincte du livret : Dickson, fermier des comtes d'Avenel, est sur le point de baptiser son enfant et a choisi comme parrain le shérif. Au moment où le cortège part pour l'église, on apprend que le shérif est malade. La cérémonie serait reculée si Jenny, femme de Dickson, n'avait l'idée de proposer comme nouveau parrain Georges Brown, sous-lieutenant d'infanterie, qui est venu demander l'hospitalité. Georges accepte et conte son histoire. Son enfance s'est écoulée sans que ses parents lui soient connus ; il se souvient seulement d'une petite fille avec laquelle il jouait et d'une vieille femme. Son oncle Duncan le fit entrer dans la marine ; mais il s'échappa et prit du service à l'armée du roi d'Angleterre. Blessé au cours d'une bataille et transporté dans une ferme, il reçut les soins d'une belle jeune fille qu'il n'a plus revue et qu'il cherche toujours.

Dickson apprend au sous-lieutenant que le château des comtes d'Avenel, dont le dernier représentant est exilé en France à la suite des Stuart, est à vendre à l'encan, l'intendant Gaveston ayant dilapidé la fortune du comte pour se rendre acquéreur de ses biens et devenir à son tour seigneur d'Avenel.

Dickson a la procuration de tous les fermiers du comté pour racheter le château, et cette mission lui revient d'autant mieux qu'une Dame Blanche qui, suivant la légende, se montre dans les ruines du château toutes les fois qu'un événement doit se produire, lui est apparue quelques années auparavant et lui a

prêté deux mille livres d'Écosse dont il avait besoin pour éviter la faillite. Au moment de partir pour le baptême, un lutin lui a remis un billet de la Dame lui enjoignant de se rendre dans les ruines du château à minuit. Georges, plus brave que le fermier très hésitant, offre de le remplacer.

Le second acte se passe au château. Miss Anna, jeune orpheline élevée par le comte d'Avenel, est revenue la veille pour empêcher la vente. C'est elle qui, autrefois, donna ses soins à Georges Brown blessé. On annonce qu'un jeune officier vient demander l'hospitalité. Gaveston voudrait bien se soustraire à cet usage pieux de l'Écosse, car il a peur d'un acquéreur. Pourtant il consent à recevoir l'officier sur l'assurance que Miss Anna lui fera connaître le contenu d'un papier remis à son lit de mort par la comtesse d'Avenel. Georges est accueilli et l'intendant prend pour un fou son hôte venu, dit-il, pour voir la Dame Blanche.

A l'heure dite, Miss Anna apparaît au sous-lieutenant, le reconnaît, lui fait le récit de tout ce qui lui est arrivé dans la guerre de Hanovre et lui donne l'ordre d'acheter le château. Bientôt les fermiers arrivent ; la vente commence sur une mise à prix de cent mille écus. Successivement les fermiers et Dickson sont débordés. Soutenu par la Dame Blanche qui l'encourage, le sous-lieutenant continue les enchères et se voit adjuger le château pour la somme de cinq cent mille livres.

Au troisième acte, Miss Anna demande à Marguerite, la vieille servante, ce qu'est devenue la statue de la Dame Blanche, qui renferme dans son sein un coffret contenant toute la fortune des comtes d'Avenel. La statue a disparu, le piédestal est vide. Comment payer? Marguerite se rappelle seulement avoir vu descendre la statue dans les entrailles de la terre. Nul doute, elle aura été volée! Georges se voit reprocher sa conduite par Gaveston. Bien que ce château gothique lui rappelle de vagues souvenirs, il avoue à l'intendant qu'il ne tient pas à rester acquéreur et qu'il lui cédera volontiers sa place. Marguerite, sur ces entrefaites, a retrouvé la statue et a appris que Georges Brown est le jeune comte d'Avenel. A l'heure dite, on voit la Dame Blanche descendre un escalier, monter sur son piédestal. Gaveston arrache le voile et découvre Miss Anna. Celle-ci donne la cassette à Georges et lui dit un éternel adieu, mais l'officier ou plutôt le comte Julien renoncera à la fortune si celle qui l'a secouru autrefois ne consent à devenir sa femme.

Boieldieu, sur ce livret très mouvementé et aux péripéties très renouvelées, a écrit une partition sans parties faibles, où tout se trouve en situation, et où la mélodie coule si facile et si abondante que son auteur acquit immédiatement une popularité qui persiste encore actuellement.

Les principaux morceaux sont: le chœur d'introduction, l'air de Georges «*Ah! quel plaisir d'être*

soldat ! », la ballade pour ténor « *D'ici voyez ce beau domaine !* », le duo de la peur et le finale. Au début du second acte, on remarque les couplets « *du Rouet* », le trio « *C'est la cloche de la tourelle* », le fameux duo précédé de la cavatine « *Viens, gentille dame* », et l'ensemble descriptif de la vente où les combinaisons de rythme sont des plus curieuses, en ce sens que l'auteur ne s'est presque pas écarté du ton d'*ut* primitif. Au troisième acte, le chœur avec accompagnement de harpes « *Chantez, joyeux ménestrels !* », emprunté à un air populaire écossais, est considéré comme un chef-d'œuvre de musique scénique.

La distribution de *la Dame Blanche* a beaucoup varié ; mais les ténors Ponchard, le créateur Roger et Achard y ont laissé d'inimitables souvenirs. *La Dame Blanche* est peut-être le seul ouvrage qui depuis la création ait toujours tenu l'affiche et soit resté constamment dans le répertoire courant.

Le Barbier de Séville.

(ROSSINI)

Le Barbier de Séville, opéra-bouffe en deux actes, tiré de la pièce de Beaumarchais par Sterbini, a été représenté à Rome, au théâtre Argentina, le 26 décembre 1816, le jour du début du carnaval en Italie. La Compagnie italienne le représenta ensuite à Paris, à la salle Louvois, le 26 octobre 1819.

Il existait déjà une partition de Paesiello sur le même sujet, et lorsque le directeur du théâtre Argentina commanda à Rossini d'écrire de la musique sur le livret de Sterbini, moyennant une rétribution de quatre cents écus romains, ce fut dans le monde musical italien un étonnement véritable. Quelle témérité de s'attaquer à un travail identique si bien parachevé par le célèbre Paesiello ! Rossini ne se découragea pas et sollicita du vieux maître l'autorisation. Ce dernier l'accorda d'autant plus volontiers qu'il escomptait une chute retentissante de son concurrent.

En treize jours, la musique du *Barbier* fut termi-

née et Rossini, dit Stendhal, « croyant travailler pour les Romains, venait de créer le chef-d'œuvre de la musique française, si l'on doit entendre par ce mot la musique faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple. »

Sterbini n'était pas aimé du public romain, et beaucoup ne se gênaient pas pour dire que Rossini commettait une mauvaise action.

Le jour de la première arriva ; elle fut particulièrement mouvementée. Rossini avait eu la faiblesse de consentir à ce que le ténor Garcia, Espagnol de naissance, remplaçât la sérénade chantée sous le balcon de Rosine par une mélodie espagnole de sa façon qu'il s'accompagnait sur la guitare. Une corde cassa, et sans égard pour l'auteur qui tenait le piano, suivant la coutume italienne, les rires et les sifflets éclatèrent. On entendit à peine la cavatine de Figaro, et pas du tout le duo d'Amalviva et de Figaro qui termine le premier acte.

La cavatine de Rosine, personnage très bien tenu par Mme Giorgi, fut applaudie, mais Rossini ayant eu le tort de se lever pour saluer, la cabale recommença au duo de Figaro et de Rosine. « Tous les siffleurs de l'Italie, dit Castil Blaze, semblaient s'être donné rendez-vous dans la salle. » Aussi on n'entendit pas une note du second acte et le rideau tomba au milieu des huées, ce qui n'empêcha pas le compositeur de s'endormir très calme et de passer une bonne nuit. A la seconde représentation, le com-

positeur rétablit la cavatine originale et, cette fois, on écouta. L'air de « *la calomnie* » fut jugé magnifique, bien que quelques-uns regrettassent la grâce naïve de Paesiello. Rossini avait rapidement coupé, d'ailleurs, tout ce qui avait déplu ; et pour compléter sa partition avait emprunté l'introduction de la cavatine à un ancien ouvrage représenté à Milan en 1814, *Aureliano in Palmira,* de même qu'il se servit comme ouverture de celle qu'il avait écrite pour *Élisabeth reine d'Angleterre.*

On remarquera que l'andante de la cavatine d'Almaviva est le premier exemple de la modulation au mode mineur, que Rossini employa si souvent par la suite. Aux représentations suivantes le succès grandit, et bientôt l'enthousiasme s'accrut à tel point que Rossini fut porté en triomphe à la lueur des flambeaux.

A Paris, *le Barbier* eut le même sort qu'en Italie. Paër, décontenancé par l'insuccès, monta aussitôt le Barbier de Paesiello ; mais le contraire de ses prévisions arriva. La partition de Paesiello fut trouvée terne, maigre, longue. On revint à Rossini, et des gens qui voient toujours plus loin que l'auteur trouvèrent dans l'ouverture les grondements du tuteur Bartholo. D'autres admirèrent le duo rapide d'Almaviva déguisé en officier et la scène de l'ivresse. Il y a, dit Stendhal, un joli contraste entre la lourde vanité de Bartholo et la légèreté du comte. Le fameux finale, avec sa strette si rapide, accrut encore l'effet du chœur si pittoresque de la patrouille.

Depuis, *le Barbier de Séville* s'est joué partout et restera comme un éternel monument de jeunesse et d'esprit.

A la scène de la leçon de chant, certaines chanteuses comme Mme Fodor, la créatrice à Paris, font choix de l'air de *Tancrède* « Di tanti palpiti. » Mme Borghi-Mamo chantait le *Baccio*, et Mlle Adelina Patti l'Éclat de rire de *Manon Lescaut* d'Auber.

Nous n'entreprendrons pas l'analyse du livret de Castil Blaze, qui a eu le mérite de conserver le plus possible le texte de Beaumarchais ; tout le monde le connaît et la description en fut faite cent fois. Ajoutons seulement que le quintetto du renvoi de Basile est considéré comme le morceau capital du *Barbier* et que le trio de la tempête restera comme un chef-d'œuvre. Plusieurs artistes renommés, la Malibran, la Sontag, Mlle Cinti ; Lablache, Mario, Tamburini ont tenu à honneur d'interpréter un des personnages du *Barbier,* dont une des meilleures reprises fut donnée en 1857 au Théâtre-Lyrique avec Mme Miolan-Carvalho.

———

Le Freischütz (Robin des Bois).

(WEBER)

Le Freischütz (ou Franc-tireur), paroles de Kind, musique de Charles-Marie de Weber, a été représenté pour la première fois à Dresde en 1819, en 1820 à Kœnigstadt, et à Berlin en 1821. Le succès fut immense et rendit populaire en Allemagne le nom de Weber.

Un chasseur populaire, Bartoch, avait acquis une telle célébrité par l'adresse de son tir qu'on prétendait que, par suite d'un pacte conclu avec le diable, il en avait reçu des balles fondues exprès pour lui. Ce tireur fameux a donné naissance à la légende populaire sur le « Chasseur noir » ou *Robin des Bois*. Un moine entreprit de reprendre à Satan l'âme de Bartoch et réussit à la tirer de ses griffes. Tel est le sujet qui a été amplifié par Kind et traduit en français par Sauvage, sous le nom de *Robin des Bois*, avec changement du lieu de l'action et des noms des personnages.

Plus tard, Castil Blaze, afin de renvoyer les spec-

tateurs sur une bonne impression, eut l'idée de couper le dénouement et de le remplacer par une reprise du chœur des Chasseurs. Mais Pacini, chargé d'une traduction pour l'Opéra en 1841, rétablit l'opéra dans son intégrité, et Berlioz lui fut adjoint pour écrire des récitatifs sur la prose allemande. Il s'acquitta de sa tâche avec tact et discernement.

L'ouverture du *Freischütz* est splendide et c'est, je crois, le morceau le plus parfait que Weber ait écrit. A l'adagio grave du début succède un allégro vivace, développement fougueux et pittoresque de deux idées juxtaposées d'un effet original.

La partition ne renferme que des beautés. Il convient de citer, pour faire un choix, l'air de basse avec chœurs, la scène du désespoir de Max suivie de la chasse, la valse si populaire, le grand air qui n'est que la reproduction de l'allégro entendu dans l'ouverture, une ronde fantastique écrite dans le ton de *si* mineur, enfin le finale de la « *Fonte des balles* », curieux par les timbres également fantastiques de l'orchestre.

Le second acte s'ouvre par le duo des deux cousines entre Agathe et Annette, duo qui vaut par le contraste des caractères des deux protagonistes, l'une enjouée, l'autre triste et mélancolique.

La cavatine d'Annette donne une véritable impression de pureté et de fraîcheur ; et la ronde gracieuse des jeunes filles est écrite dans une note identique.

Vient ensuite le célèbre chœur des chasseurs, popularisé par les orphéons et les sociétés chorales, et le finale sombre et tragique.

Certains auteurs ont trouvé la partition de Weber laborieuse, quoique consciencieuse. Les rôles féminins sont identiques au caractère allemand : types de femmes douces, tendres et craintives ; les hommes, au contraire, paraissent farouches et durs.

Le Freischütz a été créé à l'Opéra par Mme Stoltz et par Mlle Nau, chargée du rôle d'Annette. Le ténor Massol, Bouché et Mario ont interprété avec talent les autres rôles. Aujourd'hui, il reparaît de temps à autre sur la scène de l'Opéra, mais souvent comme petite partition accompagnant un ballet. C'est dans cet ouvrage que le ténor Sellier a terminé sa carrière musicale en France.

II

La Passion selon saint Jean.

(J.-S. BACH)

Pendant la semaine sainte, il est d'usage de chanter, dans la liturgie romaine, l'évangile de la Passion, en psalmodie. Un récitant raconte la passion, un chantre dit les paroles du Christ, un troisième est chargé de reproduire les divers personnages de la scène et le chœur représente la foule.

Sébastien Bach, en qualité de maître de chapelle, a composé diverses passions ; cinq, dit la légende. Toujours est-il qu'il ne nous en reste que deux : la *Passion selon saint Mathieu*, la plus belle, et la *Passion selon saint Jean*, un peu moins bien venue, mais digne du génie du maître. La *Passion selon saint Luc* est inférieure aux deux premières. On prétend même qu'elle n'est pas authentique ; quant aux deux autres, elles ont été perdues.

Bach avait composé en première ligne la *Passion selon saint Jean*, alors qu'il était encore maître de chapelle du prince d'Anhalt-Cœthen. Nommé, en 1723, Cantor de l'école Saint-Thomas et directeur

de la musique d'église à Leipzig, J.-S. Bach en profita pour faire exécuter une quantité de motets qu'il avait auparavant composés et la *Passion selon saint Jean* qui était prête, fut exécutée la première, pendant les cérémonies de la semaine sainte en 1724.

Un incident se produisit lors de cette exécution. Deux paroisses de la ville, Saint-Thomas et Saint-Nicolas se partageaient alternativement l'exécution solennelle de la Passion, qui était séparée par une prédication. Bach, en raison du vaisseau de l'édifice, avait choisi l'église Saint-Thomas, mais c'était le tour de Saint-Nicolas, si bien qu'il y eut protestation et que le malheureux maître de chapelle fut cité à comparaître devant le « Très sage Conseil ».

Bach argua, pour sa défense, que l'impression des programmes était faite et que le *clavi cembalo* avait besoin de réparation. Le Conseil lui donna raison, mais maintint pour cette fois le choix de Saint-Nicolas pour l'exécution et ordonna l'impression de nouveaux programmes (1).

L'auteur a fait subir à son œuvre de profonds remaniements, et la grande partition n'a été gravée qu'en 1863.

J.-S. Bach a suivi, pour la contexture de son œuvre, la forme adoptée par les églises protestantes

(1) Nous empruntons ces détails à la savante analyse de M. Julien Tiersot, le distingué bibliothécaire du Conservatoire de Paris.

d'Allemagne au XVIIIe siècle. L'évangile sert de texte et est chanté sous forme récitative dialoguée, avec adjonction de parties lyriques, airs pour solistes, chorals, chœurs. L'orchestre accompagne, se mêle aux voix et commente le texte chanté.

La *Passion selon saint Jean* a précédé de peu de temps la *Passion selon saint Mathieu*; elle paraît pourtant d'un style beaucoup plus ancien.

Bach a continué à employer des instruments qui commençaient à être abandonnés de son temps. Il a utilisé notamment la viole d'amour, le luth, le hautbois d'amour, la viole de gambe, les hautbois de chasse.

Parmi les parties de chant qui ont été signalées à l'attention des admirateurs, on cite un « arioso » de basse accompagné par deux violes d'amour, Le « *consummatum est* » avec accompagnement de la viole de gambe, et un air « *Éclate en sanglots, triste cœur* » soutenu par les hautbois et les flûtes.

La *Passion selon saint Jean* dure deux heures. C'est un peu pour cette raison que Bach en fit choix, tandis que *Saint Mathieu* ne peut s'exécuter qu'en six heures, ce qui n'est pas fait pour effrayer les auditeurs allemands. Aussi nos orchestres français ne l'ont-ils jamais jouée intégralement. La *Passion selon saint Jean* a été au contraire donnée en entier par la Société des Concerts du Conservatoire en janvier 1903, sous l'habile direction de M. Georges Marty, avec une traduction de M. Maurice Boucher.

Les personnages sont Jésus (basse solo), l'Évangéliste (ténor), Pilate, un soprano solo et un alto solo. Il existe, en outre, trois choryphées, la servante, le serviteur, Pierre et les chœurs.

Armide.

(GLÜCK)

Armide a été représenté le 22 septembre 1777 à l'Académie royale de musique avec un succès considérable, sur les paroles de Quinault qui avaient été mises en musique, cent ans auparavant, par Lulli. Il faut convenir que le poème se prêtait admirablement à une action musicale. Aussi Glück le conserva-t-il, en y adaptant seulement les ressources plus approfondies de son art.

Cet ouvrage vit le jour au moment le plus violent de la querelle entre les Glückistes et les Piccinistes ; il eut de fervents admirateurs, il eut aussi de non moins violents détracteurs et l'abbé Arnaud disait de lui « qu'Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux ».

La partition d'*Armide* est remplie de grâce et prouve que Glück savait exprimer les sentiments tendres, autant qu'il savait dépeindre les situations dramatiques. Glück avait une préférence pour cette partition et il écrivait au bailli du Rollet : « J'ai tâché

d'y être plus peintre que musicien. Je vous confesse qu'avec cet opéra, j'aimerais à terminer ma carrière; il est vrai qu'il faudra au public au moins autant de temps pour le comprendre que pour comprendre *Alceste,* car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que vous connaîtrez d'abord, à leur façon de s'exprimer, quand ce sera Armide qui parlera ou une suivante. » N'est-ce pas là l'invention du *leit-motive* dont on a tant usé depuis et dont on attribue, peut-être légèrement, l'invention à Wagner?

En effet, dans *Armide,* Glück en subordonnant le chant à la vérité de l'expression dramatique, continua la réforme qu'il avait commencée dans *Orphée* et *Alceste.* Il plaçait la vérité de la déclamation au-dessus de la richesse de la mélodie, surtout à une époque où les airs de danse avaient la prédominance dans les partitions.

Aussi les ennemis de Glück firent-ils venir d'Italie Piccini, compositeur de valeur qui, continuant la tradition de Lulli, devait montrer aux Français ce qu'était le chant d'un opéra. La querelle fut fameuse; non seulement les musiciens, mais les gens de lettres, s'en mêlèrent. On imprima force sottises, et l'acharnement fut considérable. Des duels, à issue tragique, ensanglantèrent le carreau, pour des récitatifs plus ou moins mesurés.

Marmontel et La Harpe soutenaient les Piccinistes, ou plutôt l'école de Lulli; Arnaud et Sicard défen-

daient la cause de Glück. Les uns et les autres avaient des arguments plus ou moins sérieux et La Harpe, qui dépassait le but, ayant voulu prouver à Glück qu'il ignorait les éléments de son art, Glück lui répondit « qu'il était confondu de voir qu'il en avait plus appris en quelques heures de réflexion, que lui, après l'avoir pratiqué pendant quarante ans ». « Vous prouvez, dit-il, qu'il suffit d'être homme de lettres pour parler de tout. »

Le sujet d'Armide est tiré de la *Jérusalem délivrée* et emprunte tout un acte, celui de la séparation de Renaud et d'Armide, au IVe livre de l'Énéïde.

Armide a triomphé des plus vaillants guerriers, de Godefroi lui-même, mais le plus valeureux, Renaud, lui résiste. Elle invoque alors tous les enchantements, mais elle doit s'avouer qu'elle ne triomphe du soldat que grâce à ces artifices. Elle voudrait le haïr et appelle la haine à son secours. La haine ne triomphe pas davantage. Renaud, à la vue du bouclier de diamant qui lui montre son état d'énervement, reprend possession de lui-même et se retrouve.

Le second acte passe pour le meilleur. Armide, prête à poignarder Renaud endormi, récite une déclamation admirable, et l'air qui commence par ces mots : « *Enfin, il est en ma puissance* » est considéré comme un des plus merveilleux monologues de l'art dramatique.

Les principales scènes qui touchèrent un public au début un peu réservé dans son admiration, sont

les suivantes : le duo d'Hidraot et d'Armide « *Esprit de haine* », l'air du sommeil de Renaud : « *Plus j'observe ces lieux* », le chœur : « *Armide est encore plus aimable* » et l'air si captivant : « *Ah ! si la liberté me doit être ravie* », ainsi que les deux finales du quatrième et du cinquième actes.

On peut dire que, dans *Armide*, l'expression musicale est toujours juste ; souvent passionnée elle n'est jamais exempte de noblesse et de fierté. Bien que Glück fût âgé de soixante et un ans lorsqu'il la composa, il fit preuve dans cette partition d'une vigueur et d'une maîtrise telles qu'il écrivit certainement là son chef-d'œuvre.

Armide eut plusieurs reprises. La génération de 1830 garda le souvenir de la rare perfection du ténor Nourrit et de Mme Branchu. Reprise à l'Opéra, sous la direction de M. Gailhard en 1905, avec le ténor Affre et Mme Bréval, la partition, remarquablement interprétée, excita l'enthousiasme général, sans distinction d'écoles, et réconcilia, pour un soir, les modernes et les dissidents.

Les Saisons.

(HAYDN)

Les Saisons, ou plutôt *Les quatre Saisons,* oratorio sur un poème de Van Swieten, a été exécuté à Vienne le 24 avril 1801. Ecrit dans le déclin de la vie du compositeur, il marque en même temps l'apogée de son génie. Van Swieten a emprunté son action aux *Saisons* de Thompson et a mis en relief le côté descriptif du maître. Une suite de tableaux permet de reproduire les effets des saisons, le soleil éclatant, la neige, le froid, le réveil de la nature au printemps, la chasse, la pêche, etc., les plaisirs de la campagne en automne. Le librettiste exagéra même la note champêtre et écrivit un chœur de grenouilles dont l'harmonie imitative effraya Haydn, qui refusa de le mettre en musique.

Scudo, dans son analyse de cet oratorio, trouve que l'introduction a pour but de dépeindre la transition de l'hiver au printemps. Ensuite vient un chœur

à quatre parties, qu'on a plusieurs fois imité, suivi d'un air de basse, plein d'une émotion agreste :

> Le laboureur s'empresse,
> Il mène aux champs ses bœufs,

terminé par une fugue dont les paroles expriment la louange en l'honneur de l'œuvre de Dieu.

Un air de basse encore sert de début à la seconde partie, l'*Été,* enchaîné à un chœur vigoureux qui célèbre les bienfaits du Soleil.

On admire beaucoup un air pour ténor chanté par Lucas « *Soleil, ton poids est trop lourd* », qui exprime bien en effet la lassitude physique du travailleur des champs. Le chœur de l'orage, avec les effets un peu primitifs qu'Haydn avait à sa disposition, reste comme une page remarquablement écrite.

La troisième partie, l'*Automne,* renferme le chœur de la chasse, un modèle du genre, que Méhul a pris comme type dans l'ouverture du *jeune Henri.* Tous les incidents d'une chasse y sont reproduits avec une scrupuleuse fidélité.

Le chœur des vendangeuses annonce l'*Hiver,* la quatrième partie, où l'on ne voit guère à citer que la chanson du Rouet.

Haydn a montré dans cet oratorio son grand amour de la nature. Sa forme est claire, d'une limpidité absolue et les idées y sont sereines et calmes.

Le Conservatoire a exécuté *Les Saisons* en 1857, sur une traduction française de M. Roger. Depuis on

l'a peu repris et les chanteurs n'ont conservé, dans leur répertoire, que la *Chanson du Rouet,* en *six-huit,* en *fa,* d'une allure simple, et l'air de basse de Simon, modèle d'harmonie imitative.

La Flûte enchantée.

(MOZART)

Cet opéra en deux actes fut représenté à Vienne le 30 septembre 1791. On le considère comme un des chefs-d'œuvre de Mozart, bien qu'il ait été composé rapidement et dans les dernières années de sa vie.

Le directeur du théâtre de Vienne, Schikaneder, se trouvant alors dans une situation embarrassée, eut l'idée de s'adresser à Mozart, et le grand compositeur, en quelques semaines, écrivait et livrait la partition, ne demandant d'autres honoraires que le prix de la vente à d'autres théâtres, avec la promesse de ne laisser prendre aucune copie de la musique.

Le *Zauberflœte* (titre allemand) eut cent vingt représentations consécutives, et bien que l'ouvrage fût pillé par tous, Mozart ne réclama jamais. Ce fut, du reste son chant du cygne, et on peut dire un chant désintéressé. Malgré l'accueil très chaleureux du public viennois, Mozart ne put diriger que 10 représentations et il mourut trois mois après la première.

Le livret allemand de Schikaneder manque de clarté et il est un peu puéril. Un prince égyptien, Tamino, a une fiancée, Pamina; mais la Reine de la

nuit s'oppose au mariage et fait naître mille difficultés. Dans une intrigue parallèle, l'oiseleur Papageno se met à la poursuite du jeune Papagena qui encourt, lui aussi, la rancune de la Reine. Heureusement trois fées s'intéressent à Tamino et à Papagena et pour se défendre leur confient une flûte et une sonnette enchantées. Ces talismans seront même insuffisants à protéger Tamino qui a été enlevé par un Nubien, Monostatos, et enfermé dans un château imprenable. Il ne faut pas moins de l'aide du grand prêtre d'Isis, Sarastro, pour triompher, après mille péripéties, de la perfidie de la Reine de la nuit et les deux couples amoureux sont enfin réunis dans la vallée merveilleuse (1).

(1) On a prétendu que Schikaneder, auteur du libretto d'*Il Flanto magico*, avait puisé son sujet dans un livre disparu depuis, et intitulé : *Histoire secrète des conjurations des Jacobins*. Le libretto serait, en somme, une des allégories de la Révolution française, dont les idées étaient l'objet d'une propagande active de la part des *Illuminés*, des Francs-Maçons. Dans cette hypothèse :

La Reine de la Nuit serait l'Ancien Régime.

Pamina, sa fille, serait la Liberté, en général, fille du Despotisme.

Tamino représenterait le Peuple.

Les trois Nymphes, les Députés des Trois États.

Sarastro, une meilleure et sage Législation.

Les Prêtres de Sarastro, l'Assemblée nationale.

Papageno, les Bourgeois riches.

Une vieille, l'Égalité.

Les Esclaves, les Domestiques et les salariés.

Les trois bons génies, la Prudence, la Justice et l'Amour de la Patrie.

On prétend que la collaboration du librettiste et du compositeur a été constante dans cet ouvrage, et l'effet obtenu le prouve, mais si le contraste des caractères et l'action elle-même ont fourni des situations très musicales, la critique a montré plutôt un certain dédain pour l'intrigue pure de l'ouvrage. Il serait injuste toutefois de ne pas reconnaître que l'amour idéal du prince, les personnages moins mystiques de Papageno et de Papagena, qui donnent la note gaie, le tyran Monastos, avec sa brutalité, fournissent à l'action une diversité agréable. Le fantastique y est piquant, original, point lugubre, et la musique chante toujours.

Telle est la version première de l'ouvrage adaptée pour la scène française, en 4 actes, par MM. Nuitter et Beaumont, et représentée au Théâtre-Lyrique le 23 février 1865.

Dix ans après la première représentation du *Zauberflœte,* le Théâtre des Arts représenta, sous le titre des *Mystères d'Isis,* une version spéciale avec adjonction des fragments tirés de *Don Juan*, des *Noces de Figaro* et de la *Clémence de Titus*. Cette singulière adaptation musicale obtint le plus grand succès et fut reprise en 1816, en 1827 et en 1829 au Théâtre-

Le serpent, la Banqueroute générale.

Les animaux sauvages domptés par les sons de la flûte signifient : les *Lions* (les Pays-Bas), les *Aigles* (l'Autriche, la Prusse et la Russie) ; les *Léopards* (l'Angleterre).

Nous donnons cette explication ingénieuse pour ce qu'elle vaut.

Italien de Paris, avec une troupe allemande d'Aix-la-Chapelle, sous la direction de Rœckel (1).

Passons à l'examen de la partition.

L'ouverture de la *Flûte enchantée* est une des plus intéressantes du maître allemand. La *Chanson de l'Oiseleur,* le *trio des fées,* l'*air de la Reine de la Nuit,* le *quintette Hm, hm, hm,* sont les morceaux saillants du premier acte; le quintette notamment, dont les effets sont des plus singuliers, avec l'imitation des sons inarticulés qui sortent de la bouche d'un muet. L'air de la *Vision* donne l'impression de l'immatériel.

Au second acte, le duo dialogué, au moment où Papageno entre dans la volière, est d'un sentiment exquis et le motif « *Ton cœur m'attend, le mien t'appelle* » est particulièrement bien venu. La scène de la clochette magique, avec Monostatos, est gaie sans tomber dans la charge.

Le troisième acte débute par l'invocation du Grand Prêtre, remarquable par la largeur de la phrase, à laquelle répond le quatuor des voix. Le grand air de la Reine « *Devant toi, tu vois une rivale* », écrit dans la tessiture la plus élevée, est une preuve que Mozart ne dédaignait pas les vocalises, et que même il s'y complaisait. Il est vrai qu'il écrivit cet air pour sa belle-sœur, Aloysia Weber, une vocaliste, paraît-il, de premier ordre. Écueil des chanteuses légères, il

(1) *Les Mystères d'Isis* furent chantés par Dabadie, Alexis Dupont, Serda, Mmes Quincy, Grassari et Jawureck.

fallut le talent de Mme Nilsson, et plus tard, celui de Mme Miolhan-Carvalho pour oser l'aborder. Un morceau de basse d'un grand style, « *La haine et la colère* », précède le chœur des prêtres d'Isis d'un sentiment très noble et très religieux. L'accompagnement d'orchestre est très ingénieux et souligne spirituellement les couplets « *La vie est un voyage* », accompagnés par la sonnette magique. Enfin le duo bouffe entre Papagena et Papageno, le dernier morceau de l'ouvrage, est admirablement traité.

La *Flûte enchantée* n'est pas la plus parfaite des partitions de Mozart. Elle manque d'unité et le libretto en est la cause, mais elle est remarquable par l'ingéniosité des motifs, la variété des procédés et surtout la richesse des idées. Le compositeur y a semé, à profusion, les thèmes et les phrases. Il y a là les germes de plusieurs partitions et il semble qu'écrivant sa dernière œuvre, Mozart ne voulait plus rien conserver de ses trouvailles mélodiques. C'est un écrin merveilleux renfermant des joyaux inestimables ; aussi la *Flûte enchantée* restera-t-elle toujours au répertoire, à la condition qu'on trouve encore des chanteurs capables de la chanter comme le compositeur l'a écrite (1).

(1) M. Carvalho a monté la *Flûte enchantée* au Théâtre Lyrique avec le ténor Michot, MM. Troy, Depassis, Lutz et Fromont ; trois chanteuses remarquables, Mmes Carvalho, Ugalde, Nilsson ; trois fées, Mlles Albrecht, Estagel et Fonti ; trois initiés, Mmes Daram, Willème et Peyret ; en tout 18 rôles chantants.

Finale de la 7e symphonie.

(BEETHOVEN)

La septième symphonie est surtout célèbre par son *andante*, en réalité un *allegretto*, et elle paraît avoir été composée antérieurement à la *Pastorale* et à l'*Héroïque*; son numéro d'ordre serait donc celui de sa publication.

Nous n'étudierons de cette symphonie que le finale, bien que les autres parties soient remarquables par les développements du thème principal et par la quantité des formules rythmiques. Mais ce finale est également abondant en combinaisons et en modulations agréables.

Le thème présente quelque analogie avec celui de l'ouverture d'*Armide*; mais à peine l'oreille est-elle frappée de cette similitude, que la façon dont l'orchestre est traité, enlève toute idée de ressemblance! Bien plus, la phrase de Beethoven a plus de fraîcheur que celle de Glück. Berlioz prétend même qu'elle aurait bien plus de charme « si les accords frappés à l'aigu par les bois et les instruments à vent ne do-

minaient trop les premiers violons qui chantent dans le médium, pendant que les seconds violons et les altos accompagnent la mélodie en dessous par un trémolo en double corde ».

Dans le cours de ce finale, l'auteur a tiré des effets extraordinaires de la transition brusque du ton d'*ut* dièze mineur à celui de *ré* majeur.

Empruntons aussi à Berlioz son appréciation au sujet des hardiesses harmoniques que renferme ce finale. Il discute surtout la grande pédale sur la dominante *mi*, brodée par un *ré dièze*, d'une valeur égale à celle de la vraie note. « Parfois, par les combinaisons de l'accord de septième, le *ré* naturel des parties supérieures se rencontre avec le *ré* dièze des basses ; on peut croire qu'il en résultera une horrible discordance, ou tout au moins un défaut de clarté dans l'harmonie ; il n'en est pas ainsi cependant, la force tonale de cette dominante est telle que le *ré* dièze ne l'altère en aucune façon et qu'on entend bourdonner le *mi* exclusivement. »

La coda est amenée par cette pédale, et elle se développe avec une rapidité merveilleuse et un éclat fulgurant. Le coloris est tel dans les instruments, la vivacité des mouvements, la délicatesse des timbres donnent une si forte impression d'éclat que ce finale peut être considéré, à bon droit, comme un chef-d'œuvre d'habileté technique et d'inspiration.

Pourtant, quand les amateurs parlent de la 7e symphonie, ils mettent de suite hors de pair l'*Adagio*,

dont l'effet surprenant consiste uniquement dans un dactyle suivi d'un spondée, frappés sans relâche, tantôt dans trois parties, tantôt dans une seule, puis dans toutes ensemble. Il n'en est pas moins vrai qu'elle partage, avec la 5e, le premier rang dans les productions du grand maître allemand.

Obéron.

(WEBER)

Cet opéra, en 3 actes, paroles de Wieland, a été représenté à Londres le 12 avril 1826, peu de temps avant la mort du compositeur, qui se produisit le 5 juin de la même année.

On prétend que l'insuccès de l'ouvrage augmenta la mélancolie de Weber et qu'elle le conduisit à la tombe.

En 1830, l'œuvre fut représentée avec un succès relatif sur le Théâtre allemand, et en 1867 au Théâtre-Lyrique, sur une traduction de MM. Nuitter, Beaumont et Chazot. Il existe aussi une traduction du librettiste Crevel de Charlemagne.

Le libretto d'*Obéron* est tiré d'un poème en douze chants de Wieland paru en 1780. Inspiré de l'Arioste et de Shakespeare, l'auteur s'est servi des personnages du vieux poème d'*Huon de Bordeaux* dont voici succinctement la trame.

Le chevalier Huon de Bordeaux, ayant commis un meurtre, est envoyé en disgrâce par Charlemagne, à Bagdad. Pour obtenir sa grâce, il doit faire subir

mille vexations au Sultan, faire tuer son Grand Vizir et épouser sa fille. Jamais le chevalier ne viendrait à bout d'une telle entreprise sans le secours du sylphe *Obéron* qui, fâché avec Titania, ne peut se réconcilier que s'il découvre un couple d'amants heureux et constants. Huon lui paraît réaliser les conditions exigées pour l'homme ; reste à découvrir l'amante. A cet effet le chevalier reçoit un cor enchanté qui a pour effet de faire danser les auditeurs.

Huon accomplit ses exploits et il enlève Amanda, la fille du Sultan ; mais les deux amants ne doivent être l'un à l'autre que lorsqu'ils seront arrivés à Rome. Ils manquent à leur serment, et le vaisseau qui les transporte fait naufrage, et sombre. Poussés par les flots les deux époux abordent sur une île déserte où la jeune femme met au monde un fils. Sur ces entrefaites, Obéron et Titania s'étant réconciliés, Huon et Amanda reviennent à la Cour de Charlemagne, qui pardonne au Chevalier.

La musique d'*Obéron* présente le même caractère fantastique que celle du *Freischutz,* mais elle est plus douce et plus mélancolique.

Après l'ouverture, qui est restée célèbre et que la Société des Concerts du Conservatoire a inscrite à son répertoire, on doit remarquer surtout le chœur d'introduction des génies, et l'air de Rezia suivi d'un charmant duo. La marche qui suit est originale, accompagnée de fioritures et de nombreuses vocalises.

Au second acte, on cite la scène de l'orage, qui est restée célèbre, une jolie barcarolle et le chœur du ballet aquatique.

Les critiques ont admiré, au troisième acte, le duo assez original de Cherasmin et Fatine, et la cavatine de Rezia, qui est bien la plus belle inspiration de Weber.

Il est à remarquer que le compositeur allemand a écrit sa partition sur des paroles anglaises, pour le théâtre de Covent-Garden. De là, la place prise par les personnages de Pück, d'Obéron et de Titania, popularisés en Angleterre par le *Songe d'une nuit d'été.*

On dit qu'une grande cantatrice anglaise, Miss Paton, s'épuisa dans l'étude du grand air de Rezia et qu'elle y perdit la voix. J'ignore si le fait est exact, mais en tout cas, il est difficile de trouver dans tout le répertoire un morceau d'une interprétation plus délicate et plus compliquée.

Principaux « Lieder ».

(SCHUMANN)

Schumann a composé 50 mélodies, plus exactement 52, sur des poèmes divers qui ont tous été traduits en français. 25 constituent des mélodies détachées avec des accompagnements très simples, très touchants, et quelques-unes sont empreintes d'une mélodie bien explicable quand on songe au caractère plutôt élégiaque de leur auteur.

Une seconde partie, composée de 16 mélodies, a pour titre *Les Amours du Poète (Dichterliebe)*. La troisième partie, *l'Amour d'une Femme (Frauenliebe und Leben)* n'en comprend que 8.

Les plus connues sont les suivantes : « *Dis-moi, pauvre hirondelle* », « *Ton regard* », « *Les frères ennemis* », « *Les deux grenadiers* », « *Désir* », « *C'est là que nous aimons* », « *L'Hidalgo* », « *A ma fiancée* », « *Berceuse* », *Au loin* », « *Recueillement* », « *Dans la Forêt* », « *Au Rayon du Soleil* ».

La traduction française de ces mélodies est due à

la plume experte de Jules Barbier, le librettiste célèbre de *Faust* et de *Roméo et Juliette*.

La mélodie de l'*Hirondelle* vaut surtout par le motif : « *Soudain l'oiseau s'élance* », dans lequel l'accompagnement par sa fluidité exprime bien le vol de l'oiseau dans l'immensité du ciel. La mélodie « *Ton regard* » demande à être chantée avec âme et une chaleur communicative. « *Les deux grenadiers* » se trouve dans le répertoire de toutes les basses. C'est une ballade de H. Heine, pleine de chaleur, guerrière, avec la *Marseillaise* comme accompagnement, qui vaut surtout par l'invocation à l'empereur qui la termine. Elle est peut-être la plus connue du recueil. « *Le Désir* » est un agitato, en *fa,* avec une mesure de douze-seize, pleine de passion tumultueuse dont l'accompagnement en contre-temps exprime admirablement la passion et l'espoir.

L'*Hidalgo,* mélodie, exige de la coquetterie et un peu de bravoure. *La Berceuse,* avec ses trois couplets, donne une impression de fraîcheur ravissante. *Le Recueillement* « *Divin murmure des grèves* », avec son six-huit lent, est d'une suavité rare. *Dans la Forêt,* petite fantaisie très courte, est bien plutôt un morceau de diction ; et le *Rayon du Soleil,* fantaisie un peu lourde, dans le style populaire, clôt la série d'un recueil fort apprécié par les chanteurs, surtout par les chanteurs mondains ; car il faut bien le dire, la mode s'en est un peu mêlée, et Schumann, qu'on conteste encore parfois en l'accusant de manier l'or-

chestre avec difficulté, Schumann, dans ses lieder, s'est montré vraiment poète et délicieusement inspiré.

La seconde partie, *Les Amours du Poète* (Dichterliebe) — op. 48 — se compose de 16 mélodies dont les plus connues sont les suivantes, avec leurs numéros d'ordre : n° 2 « *Mes larmes* », n° 7 « *J'ai pardonné* », n° 11 « *Un homme aime une femme* », n° 15 « *O ! grâce enchanteresse* » et n° 16 « *Chansons et Rêveries* ».

Ces mélodies sont d'une brièveté voulue, généralement de seize à trente-deux mesures. Elles exigent une diction parfaite et produisent l'impression cherchée par l'auteur, lorsqu'on y met le sentiment qui les met en lumière.

Les « larmes » avec un accompagnement en syncope et le chant double à la main droite donnent une impression de tristesse poignante. Le numéro 11, en mi bémol, est soutenu par un accompagnement en contre-temps obstinés. Le numéro 15 présente plus de développement et produit un effet de clarté et de grâce. Le numéro 16, amplifié aussi, se termine par une andante expressivo qui commente la partie chantée.

L'Amour d'une Femme (Frauenliebe und Leben) — op. 42 — constitue la troisième partie. On ne cite guère que deux morceaux, les numéros 2 et 4, sur les 8 qui la composent. Le premier demande une interprétation chaleureuse et vivante, le second « *Ah !*

viens calmer ma fièvre » est passionné et tendre. L'accompagnement, très lié, doit être comme estompé et dans une teinte amortie.

Schumann est de plus en plus apprécié en France, la mode l'imposant. En réalité tous les lieder sont aujourd'hui l'objet de l'admiration et de l'étude des chanteurs ; leur choix devient une question d'appréciation personnelle.

Elie.

(Oratorio de Mendelssohn)

Mendelssohn n'avait que trente-sept ans lorsqu'il produisit son oratorio d'*Elie,* qui est supérieur dans son ensemble à *Paulus* et qu'on considère, à bon droit, comme son œuvre capitale.

Le sujet est tiré de l'Ancien Testament, et malgré la prodigalité de la science harmonique qu'on y découvre, jamais la mélodie n'y fut plus abondante. On ne peut dire que l'œuvre soit originale, car on y trouve de nombreuses réminiscences des maîtres anciens.

L'ouverture exprime la détresse du peuple d'Israël souffrant d'une trop longue sécheresse. La plainte musicale manque de grandeur, mais la prière en chœur qui suit est intéressante avec sa forme de litanies et ses répons. Elie ressuscite l'enfant de la veuve de Sarepta et le duo qu'elle chante avec Elie ne laisse qu'une impression de froideur, étant donné que la situation très tragique commandait un accent inspiré, en raison de la transition d'une douleur sans

bornes à une joie inespérée. En revanche la lutte des prêtres des deux religions rivales, celles de Baal et de Jéhovah, est très réussie, bien qu'on ait reproché au compositeur le manque de couleur locale produit par les contrastes des deux cultes.

Le n° 14, une invocation d'Elie pour implorer la foudre, est magnifique de largeur et tranche avec le choral suivant, dont la couleur est fantastique. On remarque ensuite le miracle causé par la chute du feu du ciel, avec l'adoration du peuple qui, brûlant ce qu'il a adoré, supplicie les faux prêtres. Ici la figure d'Elie se dessine magnifiquement et cette page est la partie capitale de l'oratorio. Quelques commentateurs ont reproché à Mendelssohn, dans l'anathème contre Judas, une réminiscence de la *Passion* de Bach ; mais la phrase initiale seule prête à la ressemblance et les développements en sont tout différents. On a critiqué le numéro suivant, le chœur du peuple demandant la pluie, le prophète consultant un guerrier qu'il a placé en vedette sur le bord du rivage, afin d'être prévenu quand viendra l'orage.

La déclamation se ressent de cette consultation à distance, par suite des interruptions qu'elle produit ; mais le finale est éclatant et d'une couleur remarquable. On ne peut citer dans la nombreuse théorie des oratorios aucune page qui ressemble à celle-ci. La tempête, en effet, produit un sentiment d'allégresse par suite des souffrances précédemment endurées et le compositeur a parfaitement su dépeindre l'origi-

nalité de cette situation, en les exprimant à l'orchestre par des arpèges et des bruissements de cordes.

Un air de soprano, adagio en *si* mineur, ouvre la deuxième partie « *Ecoute, Israël* ». C'est la perle de la partition. La répétition du motif en trois-huit, retournée et mélangée au motif mélodique, est du plus gracieux effet. Le chœur des partisans ameutés contre le prophète est plein de vigueur, mais je préfère le choral des anges berçant Elie pendant son sommeil, qui rappelle un peu la manière d'Haendel. L'andantino en *ut* pour contralto précède la grande scène de l'Horeb, dont le début est encore une tempête pour finir dans une prière champêtre, qu'on aurait pu croire écrite par Beethoven.

Citons pour terminer l'adieu d'Elie au désert, d'un accent moderne, et l'air du ténor nº 39 « *Dann verden die Grechten* » débordant de vigueur et de lyrisme.

Cet oratorio, malgré ses beautés, n'a été joué que par le Conservatoire, et n'a pas été repris depuis de très longues années.

Guillaume Tell.

(ROSSINI)

Cet opéra, en 4 actes, dont les paroles sont dues à la collaboration de Hippolyte Bis et Jouy, fut représenté, pour la première fois, le 3 août 1829 à l'Académie royale de Musique.

Dernier ouvrage de Rossini, le trente-septième, constitue un ensemble remarquable de richesses mélodiques et de trouvailles harmoniques. Le drame de Schiller a inspiré au grand compositeur italien une suite de scènes, champêtres, gracieuses, guerrières ou tragiques. On y trouve à la fois le charme de la mélodie française, la vieille cavatine italienne, le grand duo classique, mais aussi une recherche harmonique qu'on ne rencontre guère, à l'époque, que dans les compositions allemandes.

Le succès de la première fut considérable et Fétis écrivit ceci :

« *Guillaume Tell manifeste un homme nouveau dans le même homme et démontre que c'est en vain qu'on prétend mesurer la portée du génie. Cette production ouvre une carrière nouvelle à Rossini. Celui qui a pu se modifier ainsi peut multiplier ses prodi-*

ges et fournir longtemps un aliment à l'admiration des vrais amis de l'art musical. »

Le poème suit pas à pas le drame de Schiller, il est coupé très heureusement pour la scène et il est intéressant. Malheureusement, si quelques vers sont lyriques et se gravent dans la mémoire, d'autres sont emphatiques, boursouflés et trop souvent ridicules. C'est ainsi qu'on sourit lorsqu'on entend des naïvetés comme celles-ci : « Mes pas ont osé jusqu'à vous se frayer un passage » ou « ma hache sur son front ne s'est pas fait attendre ». La redondance et l'ampleur creuse semblent être le privilège des librettistes et Scribe, dont on a tant médit, n'est jamais allé jusque-là.

L'ouverture, restée célèbre, est divisée en quatre parties. D'abord un *cantabile* de violoncelle dépeint les solitudes champêtres. Il est suivi du ranz des vaches, duo de cor anglais et de flûte, puis l'orage éclate, tous les éléments sont déchaînés ; le calme revient dans la nature, mais il est suivi presque aussitôt du bruit de la bataille et d'un chant de victoire.

Au premier acte, nous voyons les paysans réunis lorsque le pêcheur Leuthold se précipite et raconte qu'il a tué un soldat qui, sur l'ordre du gouverneur, tentait d'enlever sa fille. Les phrases mélodiques fameuses se succèdent sans interruption. D'abord le récit de Guillaume :

> Contre les feux du jour que mon toit solitaire
> Vous donne un abri tutélaire.

Ensuite la cavatine d'Arnold :

> O ! Mathilde, idôle de mon âme,

suivie de cette autre phrase :

> O ! ciel ! tu sais si Mathilde m'est chère,

dont l'effet de quinte augmentée à la seconde mesure est très sensible. Vient ensuite le chœur : « *Enfants de la nature* », dont la poésie laisse fort à désirer, l'accent du second temps de chaque mesure portant à faux avec le texte.

Enfin le finale, d'une vigueur remarquable, produit un contraste étonnant entre la brutalité des soldats de Gessler et l'attitude suppliante du peuple.

Le deuxième acte s'ouvre sur un chœur à quintes successives, accompagné par une cloche. L'effet est très doux. Puis vient l'air fameux de « *Sombres forêts* » chanté par Mathilde, d'une grâce émue, avec de jolis détails et le duo d'amour avec Arnold, accompagné en triolets et suivi d'un andante « *Doux aveu et tendre langage* » où la grâce italienne ne le cède en rien à la vigueur de l'accentuation.

Aussitôt après commence le célèbre trio pour ténor, baryton et basse :

> Quand l'Helvétie est un champ de supplices
> Où l'on moissonne ses enfants,
> Que de Gessler tes armes soient complices,
> Combats et meurs pour nos tyrans !

La situation est très forte et très belle. Rossini y a révélé tout son génie ; et quand les créateurs, Duprez,

Barroilhet et Levasseur terminèrent, ce fut un enthousiasme indescriptible. Beaucoup de spectateurs pleuraient, d'autres se levaient pour acclamer les artistes. Ce fut vraiment l'âge d'or de l'opéra français.

Bientôt la sonorité orchestrale s'atténue. Le silence est troublé par l'arrivée des conjurés, dont les dispositions témoignent tantôt de l'espérance, tantôt du découragement. Guillaume Tell ranime les courages et l'acte se termine par un ensemble de quatre chœurs « *Jurons par nos dangers* » qui s'épanouit sur un unisson « *Si parmi nous il est un traître* » et se résoud par le fameux cri « *Aux armes !* »

Au troisième acte, Gessler entre en scène et la fête qu'il ordonne sert de prétexte à un ballet qui est resté classique. Citons la tyrolienne chantée et dansée : « *Toi que l'oiseau ne suivrait pas* », un air pour deux flûtes et le pas des soldats. Puis vient la fameuse scène du chapeau, suivie d'un quatuor où domine la tendresse du père et la touchante voix de Jenny. Le cantabile de Guillaume : « *Sois immobile* », avec accompagnement de violoncelle, est considéré comme un des morceaux types du répertoire. En revanche, le finale si mouvementé paraît un peu trop mélodique.

Le quatrième acte renferme un grand air de ténor : « *Asile héréditaire* », d'un accent profond, qui avait été supprimé par Nourrit et fut rétabli par Duprez, où celui-ci fit entendre pour la première fois l'*ut* de poitrine.

Le reste de l'acte disparaît un peu, bien qu'il con-

tienne les stances guerrières avec chœurs, le trio de femmes en canon à l'unisson et la scène de la tempête, traitée avec fougue, scène qui servit de modèle à beaucoup d'autres ouvrages qui lui ont succédé. De même, l'orchestration du chœur final, avec les harpes et les triolets de violon à l'aigu, donne au chœur des Suisses comme une sonorité claire, présageant l'aurore d'une liberté naissante.

L'usage a prévalu, en province, de ne conserver, au dernier acte, que le seul air de ténor que Nourrit, au début, supprimait. Et pourtant que de beautés ! Aucun ouvrage ne renferme plus de splendeurs, aucun ne fut plus outrageusement mutilé ! On y supprima à loisir une quantité de morceaux, au gré des chanteurs et du public, et personne ne protesta contre ces coupures sacrilèges.

Les créateurs de *Guillaume Tell* furent Adolphe Nourrit (Arnold), Dabadie (Guillaume Tell), Alexis Dupont (le pêcheur), Mme Dabadie (Jenny), Mme Damoreau (Mathilde) et Melle Mori (Hedwige).

Chaque rôle fut ensuite tenu par de grands artistes : Duprez, dont toutes les traditions ont été scrupuleusement observées, Barroilhet, l'excellent baryton, et Melle Nau.

Guillaume Tell est l'opéra réformateur de l'ancien récitatif ; il est toujours inscrit et restera encore longtemps au répertoire de notre Académie nationale de Musique.

L'Enfance du Christ.

(BERLIOZ)

Cette œuvre a été écrite au moment où Berlioz était en pleine possession de son talent. Elle marque une transformation de la manière de l'auteur, transformation que rien ne faisait pressentir. Parfois, Berlioz, cherchant l'originalité, tombait dans la bizarrerie. Ici, la simplicité du style, son élévation, sa clarté classèrent son auteur au nombre des maîtres du genre.

L'*Enfance du Christ* se divise en trois parties. Le songe d'Hérode, la première, se passe à Jérusalem. Le roi, obsédé par la crainte de sa défaite, consulte les devins qui lui annoncent la venue d'un enfant qui doit le détrôner. Aussi ordonne-t-il de mettre à mort tous les nouveau-nés. Joseph et Marie à Bethléem sont prévenus du danger qu'ils courent et se préparent à fuir en Égypte.

Les pages saillantes de cette première partie sont la *Marche nocturne,* remarquable par sa simplicité, le grand air d'Hérode « *O ! misère des Rois* », le chœur des devins « *Oui, par le fer qu'ils périssent* »

dont la fureur est remarquablement dépeinte. La finale, la scène de l'Étable, fait, avec ce chœur, un réel contraste par la douceur qu'elle dégage.

La deuxième partie, la plus remarquable : « *la Fuite en Égypte* », a souvent été exécutée seule. C'est une sorte d'idylle biblique, remarquable par la fraîcheur des sentiments, qui nous montre la Sainte famille dans sa simplicité. L'introduction d'orchestre, début de cette seconde partie en style fugué, est pleine de grâce, due, paraît-il, au ton de *fa dièze* mineur, sans note sensible. Le motif du début est naïf et pastoral ; on y voit les bergers s'assemblant une dernière fois autour de la famille sacrée, avant le départ.

Le chœur de la crèche et ce départ sont d'une douceur pénétrante. Ils sont suivis d'un morceau descriptif où le récitant raconte que les divins voyageurs font halte sous des palmiers. La phrase est délicieuse qui dépeint musicalement ces deux vers médiocres :

Les voyageurs quelque temps sommeillèrent
Bercés par des songes heureux.

L'*arrivée à Saïs* constitue la troisième partie. La caravane est parvenue au terme de son voyage ; après une marche pénible dans le désert, elle arrive enfin aux portes de la ville. Joseph et Marie, dans un duo touchant, dépeignent leur misère. Ils implorent secours d'un groupe d'habitants, mais ceux-ci les repoussent. La Sainte famille est obligée de continuer sa route

et, un peu plus loin, elle éprouve un nouveau refus. Sa prière plus pressante reste vaine. Découragés et épuisés, les voyageurs frappent à la porte d'une maison plus humble, et on les accueille enfin. Le chef de famille partage avec les inconnus son pain, son laitage, son toit. Le travail sera fait en commun et ainsi sera soustrait à l'édit d'Hérode le Jésus naissant.

Ici, les récitants qu'on a vus dans les deux premières parties sont remplacés par des chœurs. On cite surtout le morceau final, chœur sans accompagnement dans lequel Berlioz prévoit le trépas de l'enfant devenu homme qui, par son sacrifice, rachètera l'humanité. Le sentiment mystique dont ce chœur est empreint donne à cette partie une grandeur et une poésie indéfinissables ; elle n'a pour ainsi dire pas rencontré de détracteurs.

L'*Enfance du Christ*, en effet, a toujours été acceptée par le public. Les amateurs éclairés du début furent approuvés par les auditeurs suivants et, bien que la versification de Berlioz laisse beaucoup à désirer, il n'y eut qu'une voix pour admirer cet oratorio.

La première exécution en fut donnée en 1854 et, depuis, la sincérité, le charme un peu voilé de cet ouvrage sacré le désignèrent au choix de nos chefs d'orchestre les plus éminents.

Ruth.

(Oratorio de César Franck)

Ruth est la première œuvre importante composée par César Franck sur un sujet biblique. Afin de la faire connaître au public, l'auteur organisa un concert dans la salle du Conservatoire le 4 janvier 1846. Les soli étaient chantés par MM. Hermann Léon, Jourdan, M[lles] Lavoye, Moisson et Caut. Les personnages sont ceux de Booz, Ruth, Noémi, Orpha et d'un moissonneur coryphée.

Le succès fut assez sensible et le duc de Montpensier, qui assistait au concert, promit que l'œuvre serait exécutée à la Cour, promesse qui ne fut jamais tenue. Spontini et Meyerbeer, présents à l'exécution, en firent l'éloge. Bien que le critique de la *Gazette musicale* ait écrit que Franck était naïf et que sa naïveté l'avait bien servi dans cette *églogue biblique,* le style de l'œuvre, quoique simple, n'est pas ingénu et révèle, au contraire, des qualités de facture peu communes.

Le 15 octobre 1871, *Ruth* fut exécuté au Cirque

d'Eté, dans un concert organisé au profit des incendiés de Saint-Cloud. Elle fut beaucoup plus appréciée. Parmi les morceaux qui charmèrent l'assistance, on remarque le prélude, très pittoresque, le chœur des Moabites déplorant le départ de Noémi « *si vous partez, o ! bien-aimée* » le grand air de Ruth, la marche en *sol* mineur et le chœur des Bethléémites donnant accueil à Noémi.

La seconde partie renferme le chœur des moissonneurs, qui se signale par un rythme très net, peu habituel chez César Franck ; le duo de Ruth et Booz, dans lequel on distingue un andantino exposé par la flûte, a pu justifier dans une certaine mesure, par sa simplicité biblique, la critique de la *Gazette musicale*. Ce duo est exposé par le quatuor et le sentiment y est très pur. Pourtant, les vers du librettiste Guillemin prêtent peu à l'inspiration. Quelques-uns même frisent le ridicule, on est surpris de la fraîcheur d'idées de ce duo écrit sur une telle prosodie.

On cite encore l'air d'allégresse de Noémi accompagné par les harpes et le finale où Booz prédit la gloire réservée à ses descendants.

La déclamation de *Ruth* est vigoureuse, et si la conclusion semble un peu vulgaire, elle vaut surtout par son accentuation. Cette partition rappelle un peu, par le charme, le *Joseph* de Méhul, avec plus de modernité et une plus grande technique.

Reyer, qui tenait alors la plume dans le *Journal des Débats*, a écrit ceci : « *J'ai été charmé par ces*

mélodies touchantes, naïves, par cette instrumentation élégante et sobre, par la sonorité de bon aloi de ces masses si habilement accouplées. »

Le public s'aperçut enfin que, depuis trente ans, César Franck végétait comme organiste vivant de ses leçons, et que sa réputation n'avait pas franchi le cercle de ses amis. Peu après, on le nomma professeur d'orgue au Conservatoire, en remplacement de son maître Eugène Benoist, et l'année suivante (1873) il obtint sa naturalisation (1).

En 1872, la Société des Concerts du Conservatoire a exécuté divers fragments de *Ruth,* la marche et le chœur, les strophes de Noémi, l'air de Ruth et le chœur qui suit, le chœur des moissonneurs, le duo de Ruth et Booz, avec les artistes suivants : M[mes] Marie Battu et Fursch-Madier, MM. Bouhy et Bosquin.

La même année, le chef d'orchestre Danbé en donna, aux concerts du Grand Hôtel, une exécution intégrale. Depuis, on n'a guère entendu, dans les concerts, que le duo de Ruth et de Booz.

(1) Quelques critiques ont trouvé une certaine analogie entre *Ruth* et *Rebecca,* qui a été exécutée en 1881, et qui est aussi une scène biblique avec soli, chœurs et orchestre ; mais s'il y a une similitude dans le choix des sujets, les styles des deux oratorios ne se ressemblent guère. Pourtant le chœur d'introduction et celui des chameliers, avec leur simplicité mélodique, ont en effet une parenté presque complète, bien que l'harmonie soit plus étudiée dans le dernier.

Samson et Dalila.

(SAINT-SAENS)

La première audition de *Samson et Dalila* eut lieu à Croissy dans la villa de M[me] Viardot en 1874, et Saint-Saëns, qui avait composé son opéra, sur un livret de M. Ferdinand Lemaire, dans la période comprise de 1869 à 1874, n'avait jamais trouvé l'occasion de le produire. M[me] Viardot, le ténor Nicot, et le baryton Anguez chantèrent le second acte, accompagnés au piano par l'auteur.

L'année suivante, M. Colonne exécuta à ses concerts le premier acte de l'ouvrage, et en 1876 les deux airs de ballet (1). Mais toutes ces exécutions furent froidement accueillies du public et le directeur de l'Opéra, Halanzier, ne voulut pas entendre parler de cet ouvrage lyrique.

Grâce à l'obligeance de Liszt, ami de l'auteur, tout-puissant à la cour de Weimar, *Samson* fut reçu

(1) En 1880, trois ans après la représentation de *Samson et Dalila* à Weimar, M. Colonne exécuta le second tableau du 3[e] acte.

au théâtre du Grand-Duc, avec une traduction du librettiste allemand Richard Pohl, et joué sous la direction du capellmeister Edouard Lassen, en 1877.

Le succès fut très franc ; le grand duo de la séduction au 2e acte enleva tous les suffrages, et les quelques amis qui avaient accompagné le compositeur à Weimar furent heureux de son triomphe. Seule la presse française resta à peu près muette.

L'ouvrage fut ensuite exécuté intégralement à Bruxelles, par la Grande harmonie, en forme d'*oratorio,* sous la direction de l'auteur, mais il fallut la représentation au Théâtre des Arts de Rouen et surtout la série donnée à l'Eden de Paris, en 1891 (1) pour que la direction de l'Opéra songeât à se l'approprier. Il y vit enfin le feu de la rampe le 23 novembre 1892, et il est resté au répertoire (2).

M. Lemaire, le librettiste, a suivi docilement la légende de Samson, telle que l'Écriture nous la transmet. Toutefois, il a modifié le caractère de Dalila, et en a fait une patriote qui livre son amant, poussée par un délire patriotique. Elle a, en somme, l'héroïsme de Judith. Il a évité aussi la scène de la trahison, dangereuse à mettre au théâtre. Dalila vient assister, dans le temple de Dagon, à l'orgie des Philis-

(1) Les artistes chargés de l'exécution à l'Éden étaient MM. Talazac, Bouhy, Ferran ; Mme Rosine Block.

(2) La distribution de l'Opéra comprenait le ténor Vergnet, le baryton Lassalle, les basses Chambon et Fournets, le contralto de Mme Deschamps-Jéhin, et la mime Laus.

tins, bravant le malheureux Samson enchaîné aux colonnes du monument. Le dénouement est conforme à la légende ; il est simple, avec une action unique et la versification ne dépare pas la musique.

Après un prélude très court, sur des syncopes de l'orchestre, on entend les plaintes des Hébreux derrière le rideau, et le chœur fugué qui suit fait pressentir la révolte prochaine.

Sur des arpèges de harpe vient ensuite la *Prière* de Samson, accompagnée par les chœurs et la malédiction du grand prêtre. On a trouvé une certaine simplicité au chœur des vieillards hébreux qui précède un finale construit à la manière de Meyerbeer.

Au second tableau, un chœur de philistines, soutenu par un ballet, offre à l'oreille une sonorité des plus tendres. Les strophes au printemps, avec une pédale sur la dominante, sont pleines de grâce, mais la page maîtresse est le trio où Samson, malgré les objurgations d'un vieil Hébreu, cède aux charmes tentateurs de Dalila.

Le deuxième acte se passe devant la maison de Dalila. Après un prélude d'orchestre imitatif des passions qui animent les personnages, vient se placer l'air de Dalila, universellement connu : « *Amour, viens aider ma faiblesse !* » admirablement et sobrement écrit et destiné à faire valoir les belles voix de contralto. La scène qui suit est plutôt un dialogue musical entre le grand prêtre et Dalila, préparant leurs trahisons, et est suivie d'un ensemble dans la forme

conventionnelle de l'Opéra. Le duo entre Dalila et Samson est joli et langoureux, il exprime bien les sentiments opposés des deux protagonistes, l'une épuisant tous les charmes de la séduction, l'autre résistant par devoir. Les strophes « *mon cœur s'ouvre à ta voix* » valent par la phrase large et belle, qui éclate sur une note passionnée du ténor, pour revenir ensuite à l'orchestre dans un rythme différent.

La scène qui suit, la prise de Samson par les Philistins, la malédiction du Grand Prêtre, valent surtout par les procédés symphoniques de Saint-Saëns, et par une jutaxposition des thèmes caractéristiques, notamment le retour du *leit-motiv* du début, et l'entrée de *Samson* en *mi* bémol, que nous retrouvons dans les diverses parties de la polyphonie.

Au dernier acte, nous voyons *Samson* enchaîné tournant la meule. Le grand air du malheureux captif insulté par les Hébreux est d'une puissante accentuation dramatique.

Le dernier tableau nous transporte dans le temple de Dagon, au milieu de l'orgie des Philistins. Le joli motif du chœur de femmes du début revient, suivi d'une bacchanale dont l'instrumentation est pleine de couleur et d'originalité. Ensuite nous trouvons un rappel du duo du second acte, en parodie de l'amour, sur un mode ironique. Samson reste muet devant les railleries, mais il a une invocation au Dieu suprême qui lui permettra de venger, d'un coup, les insultes sanglantes dont il est l'objet. Accompagné par les

trompettes et les cuivres, le thème est très large et provoque les huées des Philistins.

On peut signaler aussi la prière en canon, prélude d'un chœur dansé, dont le dessin est exposé par les flûtes, et la strette de l'ensemble : « *Gloire à Dagon* » suivie de l'écroulement final et de l'embrasement du Temple.

Certains critiques ont reproché à Saint-Saëns l'abus de la formule italienne, le motif et le chant au premier plan et, même, les vocalises. D'autres, en revanche, ont trouvé un abus du système wagnérien, surtout dans la malédiction du Grand Prêtre. En réalité, ces critiques sont peu fondées ; l'auteur semble aussi éloigné de l'un et de l'autre système ; il a suivi son inspiration propre, ne dédaignant pas la mélodie lorsqu'elle lui arrivait naturelle et imposée par la situation.

Aujourd'hui, avec le recul du passé, *Samson et Dalila* semble prendre la première place dans le répertoire de Saint-Saëns qui passe, à juste titre, pour l'harmoniste le plus savant et le plus parfait de l'école française moderne.

ANNEXE

COMPOSITEURS CONTEMPORAINS

Auber (1782-1871), membre de l'Institut, directeur du Conservatoire, élève de Cherubini. A débuté en 1813 à Feydeau avec un opéra en un acte, *le Séjour militaire,* paroles de Billy. En 1819 a donné à l'Opéra-Comique *le Testament et les billets doux, la Bergère châtelaine, Emma, Leicester,* paroles de Scribe qui devint son fidèle parolier, *la Neige* (1823), grand succès, *Léocadie, le Maçon, le Timide* et *Fiorella.*

A l'Opéra, Auber donna *Vendôme en Espagne* en collaboration avec Hérold, *la Muette de Portici,* un opéra-ballet, *le dieu et la bayadère, le Philtre, le Serment,* livret que Rossini refusa, *le lac des Fées* (1839), *l'Enfant prodigue* (1850) et *Zerline* (1851).

Ses productions dépassent la centaine, nous ne citerons que les principales : *la Fiancée* (1829), *Fra*

Diavolo, peut-être son ouvrage le plus soigné, *Lestocq* (1834), *le Cheval de bronze*, remanié pour l'Opéra, *les Chaperons blancs*, *l'Ambassadrice*, *le Domino noir*, *les Diamants de la Couronne*, la partition la plus jouée de son répertoire, *la Part du Diable*, *la Sirène*, *Haydée* (1847), *Marco Spada*, *Manon Lescaut* dont il n'est resté que l'air du rire chanté par la Patti, *la Circassienne*, *la Fiancée du roi de Garbe*, *le premier jour de bonheur*, dernier grand succès de la vieillesse du compositeur, suivi l'année d'après de *Rêve d'amour*, son dernier ouvrage.

Auber a été, à une époque, le musicien le plus populaire de France. Sa composition est gracieuse, quelquefois originale et souvent trop facile. Son instrumentation laissait parfois à désirer, mais il ne sacrifia jamais la mélodie.

Meyerbeer (1794-1864), dit Giacomo, membre étranger de l'Institut de France, né à Berlin le 5 septembre 1794. Il fut considéré avec Rossini comme le premier musicien de son temps.

Chez lui la mélodie, de forme tout italienne et tenant la première place, est soutenue par une instrumentation riche, puissante, colorée et quelquefois tourmentée.

Étant riche, Meyerbeer écrivait lentement, au moins dans sa deuxième manière qui commence aux *Huguenots*. Il raturait beaucoup et ne livrait une partition au public que lorsqu'il en était parfaitement sûr. Sa pre-

mière manière, italienne, est représentée par son opéra *le Croisé en Égypte. Robert le Diable*, donné en 1831 à l'Opéra-Comique et qui fut repris ensuite à l'Opéra, donne la même impression. *Les Huguenots* (1836) sont beaucoup plus travaillés au point de vue des masses chorales, *le Prophète* (1849) révèle une science d'orchestration remarquable. Aujourd'hui encore la partition n'a pas vieilli. Puis viennent *l'Étoile du Nord* (1854), épopée militaire, *le Pardon de Ploërmel* (1859) et *l'Africaine*, ouvrage posthume représenté en 1865, un an après la mort du compositeur, et mis à la scène par Fétis. Il existe deux partitions de *l'Africaine* et certains morceaux, comme l'air du Mancenillier, ont été écrits jusqu'à trois fois. Meyerbeer a aussi laissé plusieurs recueils de mélodies.

Donizetti (1797-1848), compositeur italien né et mort à Bergame. Soldat dans un régiment en garnison à Venise, il y fit jouer en 1818 un opéra, *Enrico di Borgogna*, et en 1819 *il Falegname di Livonia*. Le succès de ces deux ouvrages lui fit obtenir sa libération du service militaire. Dès lors il composa sans relâche et en trente ans fit jouer plus de soixante ouvrages, aussi bien dans le genre gai que dans le genre dramatique.

Lorsqu'il vint en France, Donizetti avait déjà donné en Italie *il Paria, Anna Bolena, Torquato Tasso, Lucrezia Borgia, Maria Stuarda*, et dans l'opéra-comique *la Regina di Golconda* et *il Furioso*.

A Paris il fit représenter en 1835 au Théâtre-Italien *Marino Faliero,* peu apprécié; il retourna en Italie faire jouer *Lucia di Lammermoor* et *Belisario* et il revint à Paris où on lui monta successivement *la Fille du régiment*, à l'Opéra, *Poliuto* sous le titre « *les Martyrs* » qui contient un sextuor comparable à celui de *Lucia, la Favorite*, et *Don Pasquale,* écrit en quinze jours. Il donna à Vienne *Linda di Chamounix, Maria di Rohan, Dom Sebastien* et à Naples *Caterina Cornaro.* Il mourut, encore jeune, des suites d'une vie agitée, et presque dément.

Bellini (1802-1835), né à Catane (Sicile). Élève du Conservatoire de Naples, il écrivit pour Lablache *Adelson et Salvina* et pour le théâtre de Milan *Bianca e Fernando.* Son premier succès date de 1827 avec *le Pirate* et *la Straniera.* A Parme une *Zaïra* ne réussit pas, de même que *i Capuletti et i Montecchi,* malgré l'appui de Lablache. En revanche *la Sonnambula* fut un succès à Milan, et en 1831 *la Norma* parut un hymne admirable où, dit Blaze de Bury, « chaque mesure respire un amour ardent, sublime, qui va se résoudre en désespoir infini ».

En 1832 Bellini composa pour la Pasta *Beatrice di Tenda,* écrite trop hâtivement et qui se ressent de cette rapidité de facture. La Pasta, qui rêvait de lui donner sa fille en mariage, l'entraîna à Londres, mais il y resta peu de temps et gagna Paris, mandé par Rossini, qui l'avait sacré grand musicien. Il fit

jouer *i Puritani* qui fut son chant du cygne et il mourut à trente-deux ans.

Bellini, très superstitieux, avait le travail difficile et ne se montrait jamais satisfait. La caractéristique de sa composition est la mélancolie.

Halévy (1799-1862), né à Paris, mort à Nice membre de l'Institut où il entra en 1836 et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en 1857.

Admis à dix ans au Conservatoire, il obtint le prix de Rome en 1819, et à son retour de la Villa Médicis ne parvint pas à faire jouer deux grands opéras qu'il avait composés, *les Bohémiennes* et *Pygmalion*. Plus heureux en 1829 au Théâtre-Feydeau avec *l'Artisan*, un petit acte, et avec *Clari*, un opéra-comique dans le goût italien qui ne réussit guère, il prit sa revanche en donnant *le Dilettante d'Avignon*, qui commença sa réputation. Depuis lors, il ne compta plus que des succès de premières: le ballet de *Manon Lescaut* (1830), *la Tentation* (1832), ballet à l'Opéra, et *le Shérif*, opéra-comique en trois actes écrit spécialement pour le chanteur Martin et qui ne fut jamais repris.

La période de 1835 à 1839 fut la plus brillante. En effet cette même année 1835 vit naître *la Juive*, dont le quatrième acte est de toute beauté, et six mois après à l'Opéra-Comique *l'Éclair* et *Guido et Ginevra* qu'Halévy disait valoir *la Juive*, mais qui réussit moins en raison du sujet funèbre. Puis vinrent *les Treize*, opéra-comique (1839), *le Drapier*, grand

opéra (1840), et en 1841 *Guittarero,* tombé à l'Opéra-Comique. En 1841 encore parut *la Reine de Chypre,* acclamée à la première et souvent reprise, et en 1843 *Charles VI,* qui eut à son début un nombre considérable de représentations, mais qu'on a peu joué depuis. Citons encore *le Lazzarone,* un demi-succès, *les Mousquetaires de la Reine* (1846), restés au répertoire et *le Val d'Andorre,* très apprécié ; en 1849 à l'Opéra *la Fée aux roses,* en 1850 *la Dame de pique,* succès momentané, en 1852 l'opéra du *Juif Errant,* resté célèbre par le ballet des Abeilles, et en 1858 *la Magicienne,* dont le cinquième acte est admirable.

Halévy, dont le bagage est considérable, a laissé deux ouvrages inédits, *Valentine d'Ornano,* et *Noé,* qui a été terminé par Bizet. On cite encore une ode symphonique, *Prométhée enchaîné,* dans laquelle Halévy a introduit les modes et la tonalité grecs.

On a dit justement de ce compositeur qu'il avait dépeint admirablement le côté humain de la passion.

Berlioz (1803-1869), membre de l'Institut, né à La Côte-Saint-André (Isère), fils d'un médecin. Berlioz commença ses études de médecine, mais les quitta en 1826 pour entrer au Conservatoire, où il suivit les cours de Lesueur. Sa première œuvre fut une *Messe* à quatre voix avec chœurs et orchestre ; puis vinrent une symphonie funèbre et triomphale en l'honneur des héros de Juillet, les ouvertures du *Roi Lear* et de *Rob-Roy,* la symphonie d'*Harold* pour alto.

Son premier opéra date de 1838, c'est *Benvenuto Cellini*. La chute en fut éclatante. Il avait exagéré sa manière. Ensuite parurent *Béatrice et Benedict*, l'ouverture du *Carnaval romain*, en 1844 *l'hymne à la France*, exécuté au palais de l'Industrie par un orchestre de mille musiciens, en 1846 son chef-d'œuvre, *la Damnation de Faust*, et en 1854 l'oratorio de *l'Enfance du Christ*. Son dernier ouvrage est un opéra en cinq actes et en deux parties, *les Troyens*, tombé au Théâtre-Lyrique en 1863 et repris depuis avec succès à l'Opéra-Comique et à l'Opéra.

Chez Berlioz la mélodie passe au second plan, il cherche à peindre par des effets d'orchestre et à lui faire rendre toute sa force expressive. Comme écrivain, il était volontiers acerbe et passionné. Il a laissé, entre autres choses, *les Soirées de l'orchestre, les Grotesques de la musique*, des mémoires et un traité d'instrumentation et d'orchestration.

Reber (1807-1880), membre de l'Institut, né à Mulhouse. Se destina d'abord à l'industrie. Élève de Lesueur au Conservatoire. A sa sortie, il composa des mélodies et des lieder dans le genre allemand.

Depuis 1835, il a donné plusieurs quinquettes, un quatuor, des *pensées musicales* pour piano, le second acte du ballet du *Diable amoureux* à l'Opéra (1840), *la nuit de Noël*, opéra-comique en trois actes (1848), *le père Gaillard* (1852), *les papillotes de M. Benoist*

(1854), *les Dames capitaines* (1857) et l'ouverture de *Naïm*.

Reber, professeur d'harmonie et de composition musicale au Conservatoire, fut élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en remplacement d'Ouslow.

Chopin (Frédéric-François) (1810-1849), pianiste-compositeur, né à Zelazowa-Wola, près Varsovie. Frêle, maladif, il commença ses études de piano avec Zywny et apprit la composition avec Elsner. Soutenu par le prince Radziwill, il commença son tour d'Europe en 1830, puis, après avoir visité Vienne, il s'arrêta à Paris. Son premier concert donné au Théâtre-Français, avec le concours d'Habeneck, fut un désastre. Aussi Chopin se décida-t-il à ne jouer que dans les salons, où on appréciait fort son talent un peu heurté de virtuose.

En 1837, atteint de tuberculose, Chopin partit à Majorque accompagné de George Sand qui voulut bien le soigner. Une amélioration survint et, revenu à Paris, le grand pianiste produisit jusqu'en 1848, où la Révolution le fit passer en Écosse. Il revint mourir à Paris où on lui fit à la Madeleine de splendides funérailles. Lablache y chanta le *tuba mirum*.

D'un caractère difficile et irritable, Chopin tantôt écrivait d'abondance, tantôt restait des semaines à torturer un passage. Voici les plus remarquables de ses compositions : *le Concerto*, en *mi* majeur, dont le prélude est splendide, *la Berceuse, le Boléro* dont

on signale l'introduction, *la première sonate, la deuxième valse, la Tarentelle, les Polonaises,* surtout celle en *fa, les Études*, assez peu connues (les meilleures sont la troisième et la vingt-quatrième), les variations de *Don Juan* pour piano et orchestre, un trio pour piano, violon et violoncelle, plusieurs nocturnes et mazurkas, la ballade en *ut* mineur et la *Marche funèbre.* Dans le mécanisme, Chopin a substitué le troisième doigt au pouce, ce qui le fit critiquer des professeurs. — Il a laissé plusieurs chansons polonaises, publiées en 1855, et qui sont populaires en Pologne.

Schumann (Robert) (1810-1856), né à Zwickau. Il apprit de Kuntzch les éléments de la musique. Sa vocation prit naissance à Carlsbad, à l'audition de l'orchestre de Moschelès. A treize ans, il joua en public un concerto de piano. En 1826, à la mort de son père, il commença ses études de droit à Leipzig, mais il quitta bientôt l'Université pour la carrière artistique qu'il dut abandonner encore une fois pour se faire recevoir docteur en philosophie à la Faculté d'Iéna.

Marié en 1839 avec Clara Wieck, malgré l'opposition de la famille de cette dernière, ses compositions de cette époque, notamment la sonate en *sol* mineur, se ressentent de ces luttes de famille. En 1833, il fut atteint d'une maladie nerveuse, dont il ne se remit jamais complètement. Assez rétabli pourtant pour accepter en 1850 les fonctions de directeur de la

musique à Dusseldorf, puis celles de professeur de piano au Conservatoire de Leipzig, il fut repris en 1851 par la maladie qui ne fit que croître.

En 1854, sous l'empire d'une hallucination, Schumann se jeta la nuit dans le Rhin, d'où des bateliers le retirèrent vivant. Deux ans après il mourait.

Schumann est connu pour ses œuvres symphoniques : la symphonie en *ré* mineur, la symphonie rhénane en *mi* bémol, les ouvertures de *Jules César* et d'*Hermann et Dorothée*.

Au théâtre, un opéra en trois actes, *Geneviève*, ne réussit pas. En revanche, *Faust*, exécuté à Leipzig pour la fête de Gœthe et à Weimar, fut très favorablement accueilli. On a aussi de lui des lieder à deux voix, douze poèmes pour voix seule et *le Paradis et la Péri* pour voix seule, orchestre et chœurs.

Félicien **David** (1810-1876), membre de l'Institut, né à Cadenet (Vaucluse), fils d'un père musicien, et enfant de chœur à la cathédrale d'Aix. Devint saint-simonien, composa tous les chœurs chantés par les frères de la religion nouvelle, et visita l'Orient avec le Père Enfantin. A publié en 1835 son premier recueil, *Mélodies orientales,* fit jouer en 1844 au Conservatoire son ode symphonique du *Désert,* qui fit le tour d'Europe, donna en 1846 *Moïse sur le Sinaï,* et l'année suivante *Christophe Colomb,* ainsi que plusieurs symphonies jouées au Théâtre-Lyrique par Pasdeloup.

Au Théâtre-Lyrique en 1851, Félicien David remporta un succès avec *la Perle du Brésil*, et donna ensuite *Herculanum* (1859) et *Lalla Roukh* (1862).

Il se présenta contre Gounod à l'Académie des Beaux-Arts, échoua, mais fut élu l'année suivante et succéda à Berlioz comme bibliothécaire du Conservatoire.

Ambroise **Thomas** (1811-1896), membre de l'Institut, né à Metz. Fils d'un professeur de musique de cette ville, fut au Conservatoire élève de Zimmermann et obtint en 1832 le prix de Rome.

A son retour d'Italie, il fit représenter, avec des alternatives de succès et d'échecs, *la double Échelle* (1837), *le Perruquier de la Régence* (1838), *le Panier fleuri* (1839), *Carline* (1840), *le Comte de Carmagnola* (1841), *le Guerillero* (1842), *Angélique et Médor* (1843), une partition tous les ans.

Après quelques années de repos il reparut sur la scène avec le *Caïd* (1849), grand succès, *le Songe d'une nuit d'Été* (1850), bien accueilli, *Raymond* (1851), *la Tonelli* (1853), *la Cour de Célimène* (1855), *Psyché* (1856), très belle partition, *le Carnaval de Venise* (1857), *le roman d'Elvire* (1860).

Ses deux succès universels ont été *Mignon* (1866) et son œuvre capitale *Hamlet*, représentée à l'Opéra le 9 mars 1868. Dans sa vieillesse, l'Opéra monta encore *Françoise de Rimini* et le ballet de la *Tempête*.

Ambroise Thomas a remplacé Spontini à l'Académie des Beaux-Arts.

Verdi (1813-1901), né dans un petit village de l'ancien duché de Parme. Fils d'un aubergiste, il fit ses études d'harmonie à Milan.

Après deux essais infructueux, Verdi a donné *Nabuco* à la Scala de Milan (1842), *i Lombardi alla prima Crociata, Ernani, i due Foscari,* et *Giovanna d'Arco*, représentés de 1843 à 1845, à Naples. Il fit jouer en 1845 *Alzire* qui échoua, et en 1846 *Attila* qui réussit, puis vint *Macbeth* à Florence et en 1847 à l'Opéra de Paris, *Jérusalem,* traduction de *i Lombardi.* En 1848, *le Corsaro* échoua à Trieste, mais à Venise, en 1851, *Rigoletto* (d'après *le Roi s'amuse,* de Victor Hugo) eut un succès formidable. Verdi considérait cette partition comme son chef-d'œuvre. En 1853 vint *il Trovatore*, l'opéra le plus populaire du maître, et à Venise *la Traviata* sur *la Dame aux Camélias*, d'Alexandre Dumas.

En comptant *Aroldo, Simone Boccanegra, le Roi Lear, un ballo in maschera,* traduction de *Gustave III* de Scribe, Verdi n'a pas écrit moins de vingt opéras en dix-huit ans.

En 1867, il composa spécialement pour l'Opéra de Paris *Don Carlos,* dont l'instrumentation était très soignée et sentait un peu l'influence wagnérienne. En 1868 et en 1869 vinrent *Giovanna d'Arco* et *la Forza del destino,* et en 1871, pour l'inauguration du

théâtre du Caire, *Aïda,* joué dans le monde entier. Ses deux derniers ouvrages ont été *Otello* (1894) et *Falstaff* son premier opéra-comique (1896).

Verdi, propagandiste du mouvement pour l'unité italienne, était sénateur italien, membre étranger de notre Académie des Beaux-Arts, grand'croix de l'ordre de Stanislas de Russie. Comme compositeur étranger, il est le seul qui ait été créé grand'croix de la Légion d'honneur en France.

Sa mort est survenue en 1901. Ses compatriotes lui firent de royales obsèques auxquelles s'associèrent les gouvernements étrangers.

Richard **Wagner** (1813-1883), né à Leipzig. Richard Wagner fit ses études à l'Université de Dresde et en 1836 devint maître de chapelle à Magdebourg. En 1841 il vint à Paris et, au milieu de privations, il composa *Rienzi*, *le Vaisseau fantôme*, mais ne fit jouer *Rienzi* que l'année suivante à Dresde.

En 1845, il donna le *Tannhauser* composé en vue de l'Opéra de Paris et qui peut être considéré comme la plus complète expression de la révolution musicale qu'il avait entreprise.

En 1852, il fit représenter à Weimar *Lohengrin,* achevé depuis 1847. A Zurich, où il s'était réfugié à la suite des troubles de Dresde, Wagner composa *Tristan et Yseult* qu'il essaya de faire jouer en 1861 à Vienne, mais les chanteurs de la porte de Carin-

thie déclarèrent l'ouvrage inchantable. *Tristan* n'a été représenté pour la première fois qu'en 1865 au théâtre de Louis de Bavière. Puis vinrent les *Niebelungen* (1855). En 1868, à Munich, *les Maîtres Chanteurs de Nuremberg,* composés pour le mariage du roi de Bavière, eurent un franc succès. En 1869 parut la Tétralogie, suite d'ouvrages commençant par *l'or du Rhin,* suivi de *la Walkyrie,* de *Siegfried,* du *Crépuscule des dieux.* Son dernier ouvrage a été *Parsifal.*

En .1857 on commença à s'occuper de la réformation musicale de Wagner. Les détracteurs furent nombreux, et quand, le 18 mars 1861, l'Opéra représenta le *Tannhauser,* cette œuvre dut être retirée après trois représentations tumultueuses. *Rienzi*, au Théâtre-Lyrique, ruina la direction Pasdeloup.

Aujourd'hui, Wagner est accepté et les cabales ont cessé. Wagner, malgré tout son talent, n'a pas créé d'adeptes et son école finit avec lui.

Il est certain en effet que les auteurs désignés comme ses continuateurs, Vincent d'Indy ou Erlanger entre autres, ont poussé jusqu'à l'exagération ses procédés, ne retenant que ceux qui pouvaient susciter les critiques les plus passionnées. Son fils lui-même, Siegfried Wagner, a essayé mais en vain de l'imiter dans un opéra intitulé *l'Homme à la peau de l'ours,* qui, représenté en 1899 à Dresde, n'eut aucun succès.

Lacombe (Louis) (1818-1875), né à Bourges. Il

devint rapidement un pianiste prodige. En 1831 il fit une tournée en Belgique, en Allemagne, et revint à Paris, où il livra ses premières compositions : *les Harmonies de la nature, les Adieux à la patrie, la Polonaise, la Ronde fantastique* et deux symphonies à grand orchestre, *Manfred* et *Arva*. A l'Exposition universelle de 1878, il fit jouer dans la salle du Trocadéro la symphonie de *Sapho,* qui avait été reçue la première au concours.

De son vivant, Lacombe fit représenter au Théâtre-Lyrique la *Madone*, en 1861. Les autres opéras n'ont été joués qu'après sa mort, *Wynkelried,* opéra en cinq actes à Genève et *le Tonnelier de Nuremberg* à Coblence. En 1901, l'Opéra de la principauté de Sondershausen a représenté avec succès un opéra posthume, *le Korrigan* sous le titre de *la Reine de la source*. Lacombe est plus connu en Allemagne qu'en France, où il est resté considéré surtout comme virtuose.

Offenbach (1819-1880), né à Cologne. D'abord chef d'orchestre du Théâtre-Français, il publia *les Fables* de La Fontaine dont la musique était enjouée. Il obtint le privilège des Bouffes-Parisiens et fit jouer dans ce théâtre et dans d'autres plus de cent cinquante ouvrages auxquels le succès fit rarement défaut. Les principaux sont, à l'Opéra-Comique : *Barcouf* (1861), *Robinson Crusoé* (1867), *Vert-Vert* (1869) et *les Contes d'Hoffmann* (1881).

Les succès légendaires sont : *Orphée aux Enfers*, *la Chanson de Fortunio* (1861), *la Belle Hélène* (1864), parodie de l'antiquité grecque, *Barbe-bleue* (1866), *la Grande Duchesse* (1867), *la Périchole* (1868), *les Brigands* (1869), *la Princesse de Trébizonde* (1869). A l'Opéra, un ballet, *le Papillon*, eut moins de faveur. Offenbach est considéré comme le maître incontesté de l'opéra-bouffe. Ses mélodies sont souvent originales.

Pasdeloup (1819-1887), chef d'orchestre français, violoniste et altiste distingué, Pasdeloup sortit du Conservatoire avec un premier prix de piano. Il se produisit comme instrumentiste, et en 1851 il créa la Société des jeunes artistes, orchestre qui donnait ses concerts à la salle Herz.

Il eut ensuite l'idée de faire concurrence aux concerts du Conservatoire, alors très fermés et, en 1861, il fonda au Cirque d'hiver les concerts populaires qui, discutés au début, s'acclimatèrent ensuite facilement. Il popularisa d'abord les symphonies de Beethoven, de Mozart, de Mendelssohn, etc., puis essaya, non sans difficultés, d'implanter le répertoire de Wagner.

En 1868, Pasdeloup succéda à Carvalho dans la direction du Théâtre-Lyrique et ne monta pas d'ouvrages inédits. Après une reprise d'*Iphigénie en Tauride* de Glück, il fit représenter en 1869 *Rienzi*, l'ouvrage le plus italien de Wagner, puis en 1870 *la Bohémienne* de l'anglais Balfe. L'entreprise ne réussit pas.

Après la guerre, Pasdeloup connut pour ses concerts une période de prospérité, mais se sentant vieillir, il en laissa la direction à Benjamin Godard qui, trop malade lui-même, les abandonna après une saison. Pasdeloup ne survécut pas à la ruine de ses concerts.

Gounod (Charles) (1818-1893), né à Paris, membre de l'Institut. Il remporta le grand prix de Rome en 1839 et séjourna en Italie jusqu'en 1843. Son mysticisme le fit songer à entrer dans les ordres; pourtant il revint à Paris comme maître de chapelle aux Missions Étrangères. Son érudition musicale en a fait un des maîtres incontestés de l'art français. Son premier ouvrage à l'Opéra fut *Sapho* (1850); *la Nonne sanglante* (1854); les chœurs d'*Ulysse* de Ponsard vinrent ensuite. Puis, dans l'ordre chronologique, *le Médecin malgré lui* (1858), *Faust* (1859), le plus grand succès de toutes les écoles dramatiques, *la Colombe* (Bade, 1860), *Philémon et Baucis* (1861), *Mireille* (1862), *la Reine de Saba* (1862), *Roméo et Juliette,* l'égale de *Faust* dans la faveur du public.

En 1870, Gounod se rendit en Angleterre, où il séjourna plusieurs années. Il revint en France en 1878 pour y donner *Polyeucte,* qu'il fut obligé de récrire en entier de mémoire, sa partition ayant été retenue en Angleterre. Pendant son absence, on avait monté *les deux Reines* sur un livret de M. Legouvé et *Jeanne d'Arc* à la Gaîté. Son dernier ouvrage à

l'Opéra a eté *le Tribut de Zamora* (1881), qui n'ajouta rien à sa gloire.

Dans la musique religieuse, où il était incomparable, on a de lui *Rédemption,* qu'on joua pour la première fois à Paris en 1882, mais qui avait été conçu à Rome en 1857 lors de son séjour à la Villa Médicis, *Gallia* et *Mors et Vita,* une merveille de musique religieuse.

Victor **Massé** (1822-1884), né à Lorient, membre de l'Institut. Remporta le prix de Rome en 1844. En 1852 il débuta à l'Opéra-Comique avec *la Chanteuse voilée*. En 1853 vinrent *les Noces de Jeannette,* dont les airs sont devenus populaires, *Galathée* (1854), *la Fiancée du diable, Miss Fauvette, les Saisons* (1856), *la Reine Topaze,* la même année au Théâtre-Lyrique, *la fée Carabosse* et *Fior d'Aliza* (1867).

Massé, atteint par une cruelle maladie, cessa de produire jusqu'en 1877 où il donna au Théâtre-Lyrique *Paul et Virginie,* succès retentissant, et en 1880 à l'Opéra-Comique son dernier ouvrage, *Une nuit de Cléopâtre*.

César **Franck** (1822-1890), né à Liège, où il commença son éducation musicale. César Franck entra ensuite au Conservatoire de Paris. En 1846, il fit exécuter son premier oratorio *Ruth*. En 1858, il fut nommé organiste de Sainte-Clotilde, et en 1872,

professeur d'orgue au Conservatoire, où il succéda à Benoist son maître.

A partir de ce moment, sa réputation s'accrût. Il fit paraître successivement deux oratorios : *Rédemption* et *les Béatitudes*. Le second, surtout, divisé en plusieurs chants, lui acquit une véritable célébrité. Le concert Colonne monta ensuite *Psyché,* d'abord froidement accueillie, puis reprise avec succès au Conservatoire. Citons encore deux poèmes symphoniques : *Rebecca* et *les Eolides*.

En 1894, quatre ans après sa mort, le théâtre de Monte-Carlo représenta avec succès un opéra posthume de César Franck, intitulé *Hulda,* et, en 1896, un autre ouvrage, *Ghiselle,* dont l'orchestration du premier acte était seule terminée.

César Franck, avec une science réelle, a été très exalté par une fraction de la jeune école, qui l'avait désigné comme chef de file. Son inspiration paraissait courte et froide ; en tous cas, il ne sacrifia jamais à la popularité.

Reyer (1823), né à Marseille, membre de l'Institut. A seize ans débuta dans les bureaux de l'Administration à Alger, où il composa une messe solennelle à l'occasion d'une visite du duc d'Aumale.

Son premier ouvrage a été, au Théâtre-Italien, *le Sélam* (1850), ode symphonique qu'on compara au *Désert* de F. David, puis quatre ans après, *Maître Wolfram*. En 1858, il donna à l'Opéra le ballet de

Sacountala, en 1861 *la Statue,* en 1862, à Bade, *Erostrate.*

Chargé par le ministre des Beaux-Arts de composer l'opéra par lequel on devait inaugurer la nouvelle salle de Garnier, cet honneur lui fut enlevé et une reprise des opéras de Meyerbeer remplaça sa partition *Sigurd,* qui vit le jour à la Monnaie de Bruxelles en 1888. *Salammbô,* également représenté à Bruxelles en 1890, revint à Paris, comme *Sigurd,* en 1892, et depuis ces deux opéras n'ont jamais quitté le répertoire.

Reyer, dont on a exagéré les tendances wagnériennes, écrivit des articles de critique musicale fort remarqués dans la *Presse,* le *Moniteur universel* et les *Débats,* où il succéda en 1866 à Berlioz.

Gevaërt (François-Augute) (1828), compositeur belge, né à Huysse. D'abord enfant de chœur, il fut admis en 1841 au Conservatoire de Gand et devint plus tard organiste des Jésuites.

Son premier opéra, *Hugues de Zormerghem,* fut donné en 1848 à Gand, avec un succès d'estime, disent les chroniques. En 1852 il fit jouer *Comédie de la Ville,* imitée de Grétry. Puis il voyagea, passa en Espagne où il composa sur des airs populaires sa fantaisie d'orchestre. Venu à Paris en 1853, il écrivit, sur un livret de son compatriote Vaëz, *Georgette,* opéra-comique donné au Théâtre-Lyrique. Puis vinrent *le Billet de Marguerite* (1854), *les Lavandières*

de *Santorem* (1856), *Quentin Durwart* (1860), un vrai succès, *Château-Trompette*, et en 1865, *le Capitaine Henriot*, son meilleur ouvrage, sur des paroles de Victorien Sardou.

On reproche à la musique de Gevaërt d'être uniforme. Elle est savante, mais elle manque un peu de variété. En 1867, Gevaërt a occupé le poste de directeur de la musique à l'Opéra, et en 1871 il a été nommé directeur du Conservatoire de Bruxelles, poste qu'il occupe encore aujourd'hui.

Faure (1830), célèbre chanteur français, né à Moulins-sur-Allier. Attaché à la maîtrise de la Madeleine de 1843 à 1852, il resta au Conservatoire pendant de longues années. Il débuta en 1852 à l'Opéra-Comique dans le rôle de Pygmalion de *Galathée*. En 1857 il créa le rôle de Peters dans *l'Étoile du Nord* de Meyerbeer, où il se fit remarquer. Puis vinrent *Joconde* où il égala le créateur Martin, et *Quentin Durwart* de Gevaërt; mais sa réputation ne date véritablement que du *Pardon de Ploërmel*, où il créa Hoël d'une façon supérieure.

En 1861 Faure débuta à l'Opéra dans *Pierre de Médicis*, du prince Poniatowski. Les critiques estimèrent qu'il n'avait pas l'ampleur de voix nécessaire, ce qui ne l'empêcha pas d'avoir un triomphe dans Nelusko de *l'Africaine* en 1864. Puis, il créa *Don Carlos* de Verdi, *Hamlet* en 1868, Méphistophelès dans le *Faust* de Gounod repris à l'Opéra en 1869.

Pendant la guerre de 1870, Faure passa à Londres et à Saint-Pétersbourg. Comme compositeur, on lui doit le *Pie Jésus, les Rameaux, l'Alleluia d'amour* et quantité d'autres morceaux très appréciés.

Lalo (Édouard) (1832-1892). Élève du Conservatoire de Lille, Lalo vint à Paris pour essayer de s'y produire ; mais sa musique était un peu en avance sur son temps, il ne réussit pas. Toutefois, il fut classé troisième à un concours ouvert par Carvalho au Théâtre-Lyrique, avec *Fiesque,* un opéra en trois actes.

Son bagage de musique de chambre comprend un concerto pour violon et orchestre, une symphonie espagnole créée par le violoniste Sarasate, une sonate, un duo concertant pour piano et violon, une chanson villageoise et un grand nombre de mélodies.

On a aussi de lui un grand opéra, *Savonarole,* et *le Roi d'Ys,* opéra en quatre actes représenté à l'Opéra-Comique avec un succès qui atteignit presque le triomphe. A l'Opéra, un ballet, *Namouna,* ne vécut que quelques soirées.

Lamoureux (Charles) (1834-1900), né à Bordeaux. Lamoureux entra au Conservatoire de Paris, d'où il sortit avec un premier prix de violon en 1854. Après un séjour de quelques années à l'orchestre de l'Opéra, Lamoureux fonda une Société de musique de chambre et fut nommé deuxième chef des chœurs de

la Société des concerts du Conservatoire. En 1873, la Société de l'harmonie sacrée exécuta sous sa direction *le Messie* d'Hændel et *la Passion* de J.-S. Bach.

En 1876, Carvalho le prit comme chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, qu'il quitta à la suite d'une discussion avec Gounod, lors de la première de *Cinq Mars*. Lamoureux passa chef d'orchestre à l'Opéra, fonctions que les difficultés de son caractère irascible lui firent abandonner.

C'est alors qu'il se consacra uniquement à ses concerts dominicaux des Champs-Élysées. *Tristan et Yseult* fut le couronnement de sa carrière, mais Lamoureux, déjà malade, atteint du diabète, ne put surmonter les fatigues des répétitions, qui le conduisirent à la tombe.

Il a laissé la réputation d'un chef d'orchestre de premier ordre.

Saint-Saëns (1835), né à Paris, membre de l'Institut. Après être entré au Conservatoire en 1852, Saint-Saëns remporta le premier prix de fugue et obtint peu après la fonction d'organiste à l'église Saint-Merri.

Son premier ouvrage, *Prométhée enchaîné*, remporta le prix au concours de l'Exposition Universelle de 1867 et y fut exécuté par une phalange considérable d'instrumentistes. Il donna ensuite en 1872 à l'Opéra-Comique *la Princesse jaune*, et au Théâtre-Lyrique de la Gaîté en 1877 *le Timbre d'argent*.

Le grand succès ne se montrait toujours pas. Saint-Saëns rencontrait beaucoup de détracteurs qui lui reprochaient ses tendances wagnériennes, ce qui paraît singulier, étant donné que Saint-Saëns, plus tard, dans son livre *Harmonie et Mélodie,* paru en 1885, s'est défendu contre une semblable imputation.

Samson et Dalila, représenté pour la première fois en 1877 à Weimar, a fait le tour du monde et est revenu à l'Opéra de Paris en 1892. C'est la partition la plus parfaite du maître.

Ses autres opéras sont : *Étienne Marcel* (1879) à Lyon, en 1883 à l'Opéra *Henry VIII,* ouvrage en cinq actes réduit en trois, et en 1890 *Ascanio.* A l'Opéra-Comique, on cite *Proserpine* en 1887 et *Phryné* en 1893.

Saint-Saëns a beaucoup produit en musique d'orchestre ou de chambre. Ses morceaux les plus connus sont *le rouet d'Omphale, Phaéton, la Danse macabre* et *la jeunesse d'Hercule.*

Il a remplacé Reber à l'Académie des Beaux-Arts.

Leo **Delibes** (1836-1891), né à Saint-Germain-du-Val (Sarthe), membre de l'Institut, où il avait remplacé Victor Massé.

Élève d'Adam au Conservatoire, Delibes débuta dans l'opéra-bouffe et écrivit nombre de petits actes ; tels que : en 1855, *Deux sacs à charbon ;* en 1857, *Maître Griffard ;* en 1860, *Mme de Bonne Étoile ;* en

1863, *le Jardinier et son Seigneur*; en 1869, *l'Écossais de Chatou.*

En 1866 Delibes écrivit en collaboration avec Minkous, compositeur russe, le ballet de *la Source*, et seul ses deux plus grands succès, *Coppélia* (1870) et *Sylvia* (1876).

A l'Opéra-Comique il donna en 1873 *le Roi l'a dit*, charmant ouvrage en trois actes, *Jean de Nivelle* (1880) et *Lakmé* (1883). *Kassia*, qu'il terminait lorsque la mort le surprit, ne fut représenté que l'année suivante.

On a aussi de lui une scène lyrique, *la mort d'Orphée*. Delibes écrivait facilement et simplement. On prétend qu'ensuite il tourmentait ses compositions pour se concilier les suffrages de l'école ultra moderne.

Théodore **Dubois** (1837), né à Rosnay (Marne), obtint le prix de Rome en 1861 avec la cantate d'*Atala*. Organiste de la Madeleine, il écrivit *les sept Paroles du Christ* (1867) et un oratorio, *le Paradis perdu* (1878). Les concerts ont joué de lui une marche orientale et un concerto pour violon.

Directeur du Conservatoire de Paris, Théodore Dubois a encore peu écrit pour le théâtre. Il fit représenter pourtant *la Guzla de l'Émir* (1883) à l'Opéra-Comique, et à l'Opéra *la Farandole*, ballet. Le Théâtre-Italien a monté aussi *Aben-Hamet* quelques jours avant sa faillite, et l'Opéra-Comique, plus récemment, *Xavière*, partition en trois actes.

Georges **Bizet** (1838-1875), né à Paris, mort à Buzenval. Élève d'Halévy, qui avait pressenti ses hautes qualités, il entra au Conservatoire et obtint en 1867 le prix de Rome.

Son premier ouvrage fut *la jolie fille de Perth* (1869); le Théâtre-Lyrique lui représenta *les Pêcheurs de perles,* trois actes, repris à l'Opéra-Comique. Il écrivit pour le drame d'Alphonse Daudet, *l'Arlésienne,* une musique de scène qu'il a réunie en suite d'orchestre. En 1874 l'Opéra-Comique monta *Carmen,* qui ne réussit pas; mais la partition fut acclamée à l'étranger et revint à Paris où elle eut un triomphe. Bizet a aussi achevé la partition de *Noé,* d'Halévy. Mort trop jeune, ce compositeur, qui laisse un grand nom, eût été une des gloires de la musique française.

Colonne (Jean) (1838), chef d'orchestre français, né à Bordeaux. Entré au Conservatoire de Paris dans la classe de violon de Sauzay, le jeune élève obtint en 1863 un premier prix qui lui permit d'entrer à l'orchestre de l'Opéra. Il le quitta en 1871 pour fonder d'abord à l'Odéon, puis au Châtelet, une Société de concerts qu'il appela d'abord le Concert national et qui existe encore aujourd'hui sous le nom d' « Association artistique des concerts du Châtelet ».

C'est à cette Société qu'on doit l'audition de la *Marie Magdeleine* et des *Scènes pittoresques* de Massenet encore loin de la célébrité. Colonne a fait

connaître aussi la *Fiesque* de Lalo, et les compositeurs Théodore Dubois et Wagner, dont il imposa à un public d'abord récalcitrant d'importantes sélections. Au Châtelet encore, se firent connaître Augusta Holmès et les membres de la Société nationale des compositeurs de musique : Guy Ropartz, Georges Hüe, etc...

En 1891, Colonne fut appelé au poste de premier chef d'orchestre de l'Opéra, où il dirigea les études et les représentations de *Lohengrin* et de la *Walkyrie*. Il est officier de la Légion d'honneur depuis l'Exposition universelle de 1900.

Joncières (Victorin) (1833), né à Paris. Fils d'un journaliste collaborateur de *la Patrie*, Joncières étudia la peinture dans l'atelier de Picot, puis il entra au Conservatoire dans la classe d'Elwart.

Son premier ouvrage, au Théâtre-Lyrique, a été *Sardanapale* (1867), dont on loua l'instrumentation. En 1869 il donna *le dernier jour de Pompeï*, qui fut très discuté en raison de ses tendances wagnériennes. Depuis, le compositeur s'est franchement montré mélodiste, et il a été attaqué par ceux même qui le reconnaissaient comme chef d'école. Après avoir écrit la musique du drame d'*Hamlet* d'Alexandre Dumas en 1878 à la Gaieté, Joncières a donné à l'Opéra *la Reine Berthe* qui n'eut que quatre représentations en 1878, puis à l'Opéra-Comique en 1887 *le Chevalier Jean*.

Le dernier ouvrage de Joncières a été représenté à l'Opéra en 1900, *Lancelot,* opéra en quatre actes construit suivant l'ancienne formule mais renfermant de jolies mélodies.

Lenepveu (Charles) (1840), né à Rouen, membre de l'Institut. Il commença d'abord ses études de droit, qu'il abandonna pour entrer au Conservatoire de Paris. En 1865, il obtint le prix de Rome et fit jouer en 1866 *Renaud et Armide.* En 1868, Lenepveu remporta le prix au concours organisé par le Ministère des Beaux-Arts avec le *Florentin,* un opéra-comique qui ne fut joué qu'en 1874.

Après avoir publié en 1871 un *Requiem* et une marche funèbre à la mémoire du peintre Henri Regnault, Lenepveu vendit à un éditeur anglais, Chappell, sa partition de *Velleda,* qu'on joua à Londres le 4 juillet 1882 avec un succès énorme, mais que nous n'avons pas encore entendue en France. Depuis, ce compositeur, professeur au Conservatoire, n'a publié qu'une cantate à *Jeanne d'Arc* exécutée à Rouen en 1892.

Chabrier (Emmanuel) (1842-1894), compositeur français, né à Paris. Après avoir fait ses études de droit, Chabrier entra au Ministère de l'Intérieur, où il resta quinze ans. Élève d'Higuard pour la composition, il fit représenter aux Bouffes-Parisiens *l'Étoile,* un opéra-comique en 3 actes, et démissionna

du ministère en même temps qu'il faisait jouer sur la même scène une opérette *l'Éducation manquée.*

Gwendoline, opéra en trois actes, parut à la Monnaie en 1886 et à l'Opéra de Paris en 1893. Chabrier fit aussi jouer à l'Opéra-Comique *le Roi malgré lui,* et l'Opéra monta le premier acte, le seul achevé, de *Briseïs,* ouvrage posthume en cinq actes qu'il était question de faire achever par Saint-Saëns.

Chabrier a aussi composé des morceaux de piano, dix pièces pittoresques, une suite pour orchestre *la Sulamite* et une rapsodie *España,* jouées toutes deux au Concert Lamoureux.

Chabrier était un admirateur de Wagner, mais très indépendant, il cherchait surtout le rythme et l'éclat des timbres dans l'orchestre. Sa palette était d'une coloration merveilleuse.

Massenet (1842), membre de l'Institut, né à Montaud (Loire), le dernier des vingt et un enfants d'un officier du génie du premier Empire. Il obtint le prix de Rome avec une cantate, *David Rizzio,* et donna en 1868 son premier opéra-comique, *la Grand'tante.* Après avoir fait jouer dans les concerts classiques *Poème d'avril* (1868), *les Scènes hongroises* (1871) et *les Scènes pittoresques* (1872), Massenet aborda le théâtre avec *Don César de Bazan* en 1868. A l'Odéon, il écrivit la musique de scène des *Erinnyes* de Leconte de Lisle et l'année suivante (1874) les concerts Colonne lui jouèrent

l'oratorio de *Marie Magdeleine,* en 1875 *Ève.* L'Opéra en 1877 monta *le Roi de Lahore,* fort apprécié.

Citons encore l'oratorio de *la Vierge* en 1882, et en 1884 *Hérodiade* au Théâtre-Italien. La carrière du jeune maître continue brillante, et ses partitions atteignent un grand nombre de représentations. Sauf *le Mage,* représenté à l'Opéra en 1890 et abandonné, nous n'avons à enregistrer que des ouvrages soutenus par la faveur du public : *Manon* en 1884 à l'Opéra-Comique, la partition la plus travaillée de Massenet ; *le Cid* à l'Opéra (1885), *Esclarmonde* en 1889 ; *Thaïs* à l'Opéra en 1894 ; *Cendrillon,* son plus récent ouvrage.

Massenet est actuellement le compositeur le plus joué du monde entier. Il a remplacé Bazin à l'Académie des Beaux-Arts en 1878.

Pessard (Émile) (1843). Élève de Bazin, il remporta le prix de Rome en 1865 avec une cantate intitulée *Dalila.* En 1870, il donna son premier ouvrage, *la Cruche cassée* ; en 1878, à l'Opéra-Comique, *le Char,* et au Théâtre-Lyrique *le capitaine Fracasse.* L'Opéra lui monta *Tabarin,* en trois actes.

Les derniers ouvrages de Pessard, professeur d'harmonie au Conservatoire, sont *les Folies amoureuses* à l'Opéra-Comique, et deux opéras-bouffes, *la Dame de trèfle* et *Mademoiselle Carabin.* On a de lui de nombreuses compositions pour le piano.

Paladhile (1844), membre de l'Institut, né à Montpellier. Il remporta en 1860 le prix de Rome avec *Ivan IV*; il composa aussi la musique du *Passant* de François Coppée, et deux opéras-comiques, *l'Amour africain* (1879) et *Suzanne*, qui contient de jolies mélodies.

L'Opéra-Comique lui monta en 1885 *Diana*, et l'Opéra en 1886 *Patrie*, sur le drame émouvant de Victorien Sardou.

Paladhile a remplacé Guiraud à l'Académie des Beaux-Arts en 1892.

Fauré (Gabriel) (1845), né à Pamiers, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Musique. Maître de chapelle, puis organiste à la Madeleine, il est devenu professeur de composition au Conservatoire. Il a publié un recueil de 4 mélodies, *La Bonne Chanson*, sur des paroles de Verlaine.

Il a composé aussi une symphonie, deux quatuors à cordes, deux quatuors avec piano, un concerto de violon, une sonate, un *requiem*, un cantique de *Racine* (chœur), des duos pour voix de femme, des chœurs, etc. Au théâtre, il a écrit la musique de scène de *Péléas et Mélisandre*, dont il a fait une suite d'orchestre très appréciée. Il vient de donner au conservatoire un Sylock, très moderne.

Salvayre (1847), né à Toulouse. Après avoir été enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, il entra au Conservatoire de Paris, où il devint l'élève

de Bazin et d'A. Thomas. En 1872, il remporta le prix de Rome avec *Calypso*. Ses premières compositions furent de la musique religieuse : un *Stabat mater* et une *Résurrection*. Au théâtre, il a donné en 1877 *le Bravo ;* à l'Opéra un ballet, *le Fandango*, et en 1888 *la Dame de Montsoreau*, grand opéra en cinq actes. L'Opéra-Comique a repris de lui un *Egmont* en quatre actes, créé au Théâtre-Italien de Saint-Pétersbourg.

Benjamin **Godard** (1849-1895), compositeur français, né à Paris. Godard fut d'abord, pour le violon, l'élève de Richard Hommer. Il entra ensuite au Conservatoire dans la classe de Reber pour y apprendre la composition. Il fit paraître d'abord des mélodies, des trios, des concertos dont le plus connu est le concerto romantique. La Symphonie Orientale jouée aux Concerts Pasdeloup en 1884 et composée de cinq parties, sur des poèmes de Victor Hugo et de Leconte de Lisle, eut beaucoup de succès.

En 1878, la Renaissance monta de lui un opéra-comique en un acte, *les Bijoux de Jeannette*. Puis Godard fit représenter à Anvers, en 1884, *Pedro di Zalamea*, opéra en quatre actes de Detroyat et A. Sylvestre, et en 1888, à la Monnaie de Bruxelles, *Jocelyn*, opéra tiré du poème de Lamartine et repris la même année à Paris, au théâtre du Château-d'Eau. L'Institut accorda à l'auteur un prix de 3 000 francs. L'Opéra-Comique a monté de lui *Dante*, ouvrage en

quatre actes qui méritait mieux que le succès d'estime qu'il obtint, et *la Vivandière,* ouvrage posthume très favorablement accueilli, où triompha l'excellente cantatrice Delna.

Holmès (Mme Augusta) (1850-1903), née en Irlande. Venue en France, elle fit jouer en 1875 un psaume *in exitu* et à l'Opéra-populaire *Héro et Léandre*. En 1877, le Concert Pasdeloup lui créa un andante pastoral. En 1879 et 1880, elle donna successivement les deux symphonies de *Lutèce*, couronnée au concours de la ville de Paris, et les *Argonautes*. Citons encore en 1883, les *Sept ivresses,* et en 1885, *Irlande,* immense succès du concert Colonne.

Après l'*Ode triomphale* de l'Exposition de 1889, qu'elle fut chargée d'écrire, Holmès a donné à l'Opéra la *Montagne noire,* qui la classe parmi les compositeurs les mieux doués de l'École moderne.

Thomé (François) (1850), compositeur et pianiste français, né à Port-Louis (Ile Maurice). Élève au Conservatoire de Marmontel pour le piano et de Duprato pour l'harmonie, il obtint en 1869 le 2e prix d'harmonie et en 1870 le 1er prix de fugue.

Thomé se fit connaître par deux odes symphoniques, *Vénus et Adonis* et *l'Hymne à la nuit,* et il composa une grande quantité de morceaux de piano et de chant, dont un des plus célèbres est *la Fiancée du timbalier,* adaptation symphonique de la célèbre

poésie de Victor Hugo, créée aux concerts du Châtelet.

En 1886, Thomé fit représenter à l'Éden un ballet, *la Folie parisienne*, et plus récemment deux délicates pantomimes, *le Papillon* et *Barbe-bleuette*. Il a exercé les fonctions de critique musical au *Constitutionnel* et au *Pays*.

Bruneau (Louis-Charles) (1857), né à Paris. 1er prix de violoncelle du Conservatoire, il entra dans la classe de composition de Massenet et remporta le 2e grand prix de Rome.

En 1884 il fit entendre une cantate, *Léda*, et en 1887 un opéra-comique, *Kérim*, sur un livret d'Henri de Lavedan. Imbu des doctrines du romancier Zola, il attacha sa fortune à celle de ce littérateur et essaya d'introduire le naturalisme dans la composition. Son début en ce genre fut le *Rêve*, drame lyrique sur un poème de Louis Gallet (Opéra-Comique 1891). Plusieurs scènes réalistes, entre autres celle de l'extrême-onction déplurent, et le succès fut contesté. Une récente reprise (1900) n'a pas sauvé l'ouvrage. En 1893, l'Opéra-Comique monta *l'Attaque du moulin*, épisode tiré d'une nouvelle de Zola par Louis Gallet, Il sembla que le jeune compositeur revenait aux anciennes traditions et la critique accueillit favorablement la partition.

Aujourd'hui, Bruneau accentue le genre qu'il a innové, avec *Messidor*, joué une douzaine de fois à

l'Opéra en 1898, et en avril 1901, avec *l'Ouragan,* drame lyrique symbolique créé à l'Opéra-Comique et qui a divisé en deux camps la critique parisienne. Son dernier ouvrage est *La Faute de l'abbé Mouret,* d'après Zola (octobre 1907).

Charpentier (Gustave) (1860), compositeur français né à Dieuze (Lorraine). Charpentier entra au Conservatoire, où il fut l'élève de Pessard et de Massenet. En 1887, il remporta le grand Prix de Rome et partit à la villa Médicis.

Pendant son séjour en Italie, il composa plusieurs mélodies et *Napoli,* symphonie sentimentale et pittoresque qui renferme de grandes beautés mélodiques. La *Vie du poète,* symphonie d'une excentricité voulue, parut ensuite et divisa la critique, mais on fut obligé de reconnaître une intensité de vie énorme dans cette musique où la mélodie et la couleur orchestrale coulent à pleins bords.

En 1898, Charpentier produisit un poème symphonique bizarre, le *Couronnement de la Muse.* L'Opéra-Comique lui monta le 2 février 1900 un ouvrage en quatre actes, *Louise,* partition remarquable, mais dont le livret est enfantin. Charpentier a du reste l'intention à l'avenir de composer lui-même ses librettos. Il a déjà atteint la célébrité, à l'âge où, d'habitude, les compositeurs commencent à peine à se faire connaître.

Erlanger (Camille), né à Paris en 1865 de parents

alsaciens. Élève de la classe Léo Délibes au Conservatoire, il a remporté en 1888 le grand Prix de Rome. Sa première œuvre, *Saint Jean l'Hospitalier,* qu'il a composée à la Villa Médicis, a été exécutée aux Concerts Colonne, avec succès. Puis il a composé la cantate *Velleda,* un *requiem, La Nuit du Loup, La Belle et le Chevalier,* les poèmes russes, mélodies intéressantes écrites par un pur symphoniste.

Au théâtre, il a beaucoup produit, mais il n'a pas su conquérir la faveur de la masse. Il a donné à l'Opéra-Comique, en 1897, *Kermaria,* idylle bretonne, poème de Ghensi ; et, en 1900, *Le Juif Polonais ;* à l'Opéra, en 1904, *Le Fils de l'Étoile,* sur un poème de Catulle Mendès ; et, en 1905, *Aphrodite,* où Marie Garden fut remarquable.

Les sonorités dissonantes et l'abus systématique des formules enharmoniques ont empêché jusqu'ici que cet auteur, remarquablement doué, jouisse de la faveur du grand public.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

Pages.

Origine de l'opéra en France.. 1

CHAPITRE II

La nouvelle tonalité en Allemagne. — J.-S. Bach. . . 4

CHAPITRE III

Hændel. 9

CHAPITRE IV

Rameau. 17

CHAPITRE V

Glück et Piccinni. 21

CHAPITRE VI

Mozart. 29

CHAPITRE VII

Haydn. 35

CHAPITRE VIII

Grétry. 38

CHAPITRE IX

Delayrac, Garat, Gossec, Rouget de Lisle.. 42

CHAPITRE X

Méhul. 48

Chapitre XI

Cherubini, Lesueur, Le Conservatoire et ses professeurs. 51

Chapitre XII

Beethoven. 57

Chapitre XIII

Paër et Nicolo. 61

Chapitre XIV

Boieldieu. 64

Chapitre XV

Spontini, Hérold. 67

Chapitre XVI

Weber. 71

Chapitre XVII

Hummel, Mendelssohn-Bartholdi. 74

Chapitre XVIII

Rossini. 77

Chapitre XIX

Schubert. 84

DEUXIÈME PARTIE

I

Le clavecin bien tempéré *(J.-S. Bach)*. 87
Judas Macchabée *(Oratorio de Hændel)* 91
Orphée *de Glück*. 94
Symphonie en sol mineur *de Mozart*. 96
La sonate pathétique. *Opera 13-8e sonate (Beethoven)*. . 98
Richard Cœur-de-Lion *(Grétry)*. 102
Joseph *(Méhul)*. 104

La Dame Blanche (*Boieldieu*). 108
Le Barbier de Séville (*Rossini*). 113
Le Freischütz (Robin des Bois) (*Weber*). 117

II

La Passion selon saint-Jean (*J.-S. Bach*). 121
Armide (*Glück*).. 125
Les Saisons (*Haydn*). 129
La Flûte enchantée (*Mozart*).. 132
Finale de la 7e symphonie (*Beethoven*).. 137
Obéron (*Weber*).. 140
Elie (oratorio) (*Mendelssohn*).. 143
Principaux « Lieder » (*Schumann*).. 146
Guillaume Tell (*Rossini*). 150
L'Enfance du Christ (*Berlioz*). 155
Ruth (oratorio) (*César Franck*). 158
Samson et Dalila (*Saint-Saëns*). 161

ANNEXE

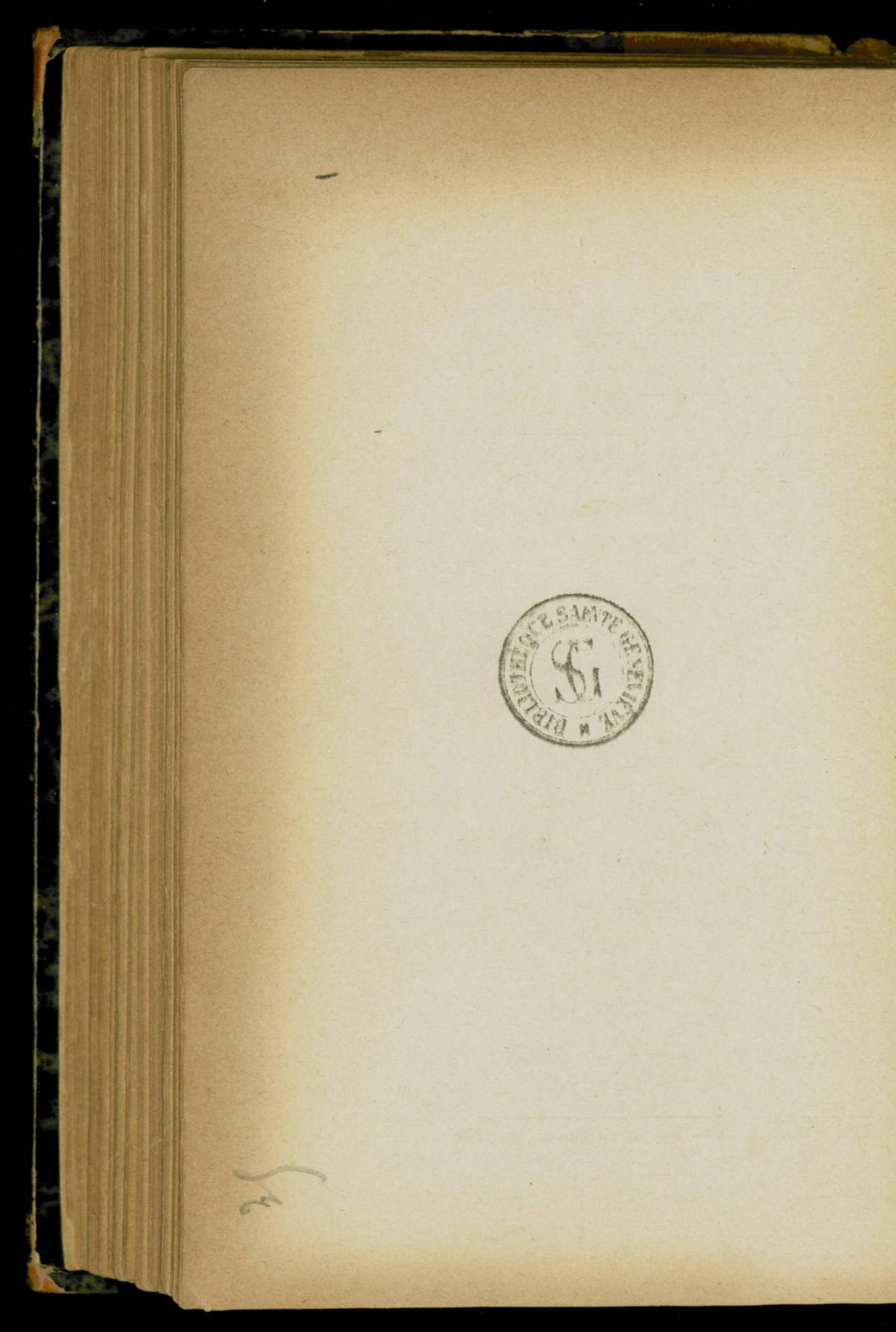
COMPOSITEURS CONTEMPORAINS

Auber.. 167
Meyerbeer. 168
Donizetti. 169
Bellini.. 170

Halévy. 171
Berlioz. 172
Reber. 173
Chopin. 174
Schumann. 175
Félicien David. 176
Ambroise Thomas. 177
Verdi. 178
Richard Wagner. 179
Lacombe. 180
Offenbach. 181
Pasdeloup. 182
Gounod. 183
Victor Massé. 184
César Franck. 184
Reyer. 185
Gevaërt. 186
Faure. 187
Lalo. 188
Lamoureux. 188
Saint-Saëns. 189
Leo Delibes. 190
Théodore Dubois. 191
Georges Bizet. 192
Colonne. 192
Joncières. 193
Lenepveu.. 194
Chabrier. 194
Massenet. 195
Pessard. 196
Paladhile. 197
Fauré. 197
Salvayre. 197
Benjamin Godard. 198
Mme Augusta Holmès. 199

Thomé. 199
Bruneau. 200
Charpentier. 201
Erlanger. 201

Chartres. — Imprimerie Durand, rue Fulbert.


BIBLIOTHEQUE SAINTE GENEVIEVE
SG

